ANUL XX
6/1973
ARTA 6/73
REDACȚIA
Str. Constantin Miile 5-7-9, telefon 13.91.36, București
ADMINISTRAȚIA
Uniunea Artiștilor Plastici, Calea Victoriei 155, telefon 12.18.29, București
COLEGIUL REDACȚIONAL
VASILE DRĂGUȚ, ION FRUNZETTI, DAN HĂULICĂ, ANATOL t . ‘ DRESCU. PAUL PETRESCU, MIRCEA POPESCU
HĂULICĂ, ANATOL
MAN-
COLECTIVUL REDACȚIONAL
REDACTOR ȘEF Anatol Mândrescu
REDACTOR ȘEF ADJUNCT
Anca Arghir
SECRETAR GENERAL DE REDACȚIE loan Horga
REDACTORI
Olga Bușneag, Mihai Driscu, Horșia, Iulian Mereuță
Horia
CORECTOR
Ingrid Georgescu
PREZENTARE TEHNICĂ
Sanda Gusti
FOTOGRAFII :
Nicolae Sandulescu, Octavian Stăcescu,
Sandu Mendrea, Eugenio Lupu, Ata-nasie Cartojan
DIAPOZITIVE ÎN CULORI :
Ion Ivan
ABONAMENTE
Abonamentele se primesc la toate oficiile poștale, factorii poștali și la Ad-ția revistei ARTA din Calea Victoriei 155 București.
Costul unui abonament:
pentru întreprinderi și instituții: lei 204 anual (12apariții); lei 102 — 6 luni;
pentru persoane particulare: lei 180 anual (12 apariții); lei 90 — 6 luni. Pour l'étranger: Rompresfìlatelia, 29, Calea Victoriei, Bucarest, Romania. Telex —
P.O.X. — Box 2001 011631.
Prix de l'abonnement: 15 dollars par an (12 numéros).
40541
I_____   U,|»¡I.
I
TIPARUL; ÎNTREPRINDEREA POLIGRAFICĂ^ « ARTA GRAFICĂ », CALEA ȘERBAN-VCbĂ 133-135, București, România
П
ROMANIA

Stimavi tovarăşi,

Aş dori să încep — deşi sînteți la sfîrşitul lucrărilor conferinței — prin a vă. adresa salutul şi felicitările Comitetului Central, ale Consiliului de Stat şl guvernului, ale mele personal, pentru încheierea cu succes a conferinței pe țară a Uniunii artiştilor plastici.

Am fost invitat de conducerea uniunii să particip la deschiderea conferinței. Nu am avut această posibilitate. Ne-am gîndlt, pînă la urmă, să mai aducem si aici unele inovații, să ne întîlnlm in cadrul acestei expoziții alcătuite de artiştii plastici în cinstea aniversării a 125 de ani de la revoluția din 1848. Cred că am făcut bine că am procedat în felul acesta, deoarece, vizitînd expoziția, am putut căpăta o imagine a ceea ce ați realizat, a ceea ce puteți realiza atunci cind vă propuneți să dați expresie unor momente importante din istoria națională, să înfățişați eroismul, lupta pentru o viață mai bună» mai dreaptă, pentru progres şl civilizație a poporului nostru. Impresia pe care ml-am format-o despre expoziție este bună. Sînt înfățişate, prin imagini variate, momente Importante» în stiluri deosebite. Ceea

te constituie însă caracteristica generală a expoziției, caracteristică ce corespunde orientărilor date de Congresul al X-lea şi de Conferința Națională ale partidului, este că, folosindu-se stiluri şi maniere diferite de expresie, s-au realizat lucrări bune, cu un conținut menit să servească educării poporului. Cred că această expoziție a reuşit în

mod minunat să dea expresie orientării date de Congresul al X-lea al partidului nostru,
înțelegeți că mi-ar fi greu să spun ce mi-a plăcut mai mult. Mi-ar fi greu ca, în fața tuturor celor care au expus aici, să exprim preferințele mele. Pot spune însă că, în general, atît ca orientare, cît și ca expresie artistică, mi-au plăcut mai toate lucrările. De aceea, aș dori să-i felicit călduros pe toți artiștii plastici care au contribuit la realizarea expoziției, care au creat lucrări consacrate acestui eveniment— chiar dacă ele nu sînt expuse aici — propunîndu-și ca prin arta lor să evoce unul din marile momente ale istoriei României, și să le urez succese și mai mari în viitor.
Desigur, așa cum se întîmplă întotdeauna, cînd vezi că se pot face lucruri bune începi să devii mai pretențios. Aș putea spune că în această situație mă găsesc eu acum. Comparativ cu expoziția pe care am văzut-o tot aici, cu cîțiva ani în urmă, pot spune că s-au făcut pași foarte mari, mai cu seamă în direcția redării unui conținut bogat de idei» într-o mare varietate de expresii. De aceea, aș dori să nu-mi luați în nume de rău dacă voi folosi momentul încheierii conferinței dumneavoastră și al deschiderii acestei minunate expoziții pentru a-mi exprima dorința, dorința conducerii noastre de partid, a întregului popor de a vedea noi opere de înaltă valoare educativă și artistică. Avem în față o serie de mari evenimente legate de istoria luptei revoluționare a poporului nostru. Sărbătorim chiar în aceste zile 25 de ani de la naționalizare. Desigur, în cîteva zile nu se mai poate face nimic, dar chiar și peste un an lucrările inspirate din acest eveniment vor fi bine venite. Sper că vă veți angaja să faceți ceva în această privință. Anul viitor vom sărbători 30 de ani de la victoria insurecției naționale armate antifasciste. Așteptăm ca arta plastică să fie, de asemenea, prezentă la această mare aniversare, cel puțin cu același succes ca și la expoziția prezentă. Am dori, chiar, mai mult. Realizările, preocupările de astăzi ale României socialiste, munca de făurire a societății socialiste multilateral dezvoltate, eroismul cu care întregul popor înfăptuiește politica partidului nostru sînt, fără îndoială, bogate și inepuizabile surse de inspirație. Sînt convins că vă veți strădui să puneți în valoare acest bogat material faptic, acest puternic entuziasm de masă. După părerea mea, arta plastică are posibilități nelimitate de a realiza aceasta.
în politica internațională au loc, de asemenea, mari schimbări. Se obțin succese spre destindere, spre intensificarea colaborării între state, lată, chiar ieri, la Helsinki, s-au încheiat cu succes lucrările pregătitoare ale Conferinței general-europene, stabilindu-se data de 3 iulie pentru conferința miniștrilor de externe. începe deci conferința pentru securitatea europeană. Acesta este un succes deosebit de important al națiunilor europene — deci și al națiunii române — al tuturor națiunilor lumii. Ar trebui să vă gîndiți să dați expresie prin arta dumneavoastră și acestor schimbări, năzuințelor popoarelor spre o lume mai dreaptă, mai bună, spre o lume a păcii, lată ce surse de inspirație vă oferă viața.
Am dori ca, așa cum ați reușit acum să prezentați în această expoziție momente din trecutul mai îndepărtat al patriei noastre, să realizați în anii următori noi expoziții în care să fie oglindite momente din istoria de astăzi a poporului nostru, din prezentul vieții și muncii sale, imaginea felului în care se realizează programul partidului nostru. Totodată, să redați succesele popoarelor în lupta ce se duce astăzi pentru o lume mai bună, mai dreaptă, pentru destindere și pace pe plan internațional. Sper că atît cei mai în vîrstă, cei de vîrstă

mijlocie cît și cei tineri — care s-au întrecut, aș putea spune, pentru a prezenta opere cît mai valoroase în această expoziție — se vor lua în continuare la întrecere pentru a da poporului opere și mai bune, și mai valoroase, pentru a contribui și pe această cale la ridicarea nivelului de cultură al maselor, la elevarea spirituală, la formarea gustului pentru frumos al oamenilor, la realizarea unei vieți mai bune pe pămîntul patriei noastre.
Sînt convins că ne vom întîlni la noi expoziții și mai mari și mai frumoase. Vă urez succes în activitatea dumneavoastră, urez comitetului pe care l-ați ales succes în îndrumarea activității de creație. Aceste succese depind de munca tuturor artiștilor plastici, de felul în care fiecare înțelege să servească poporul, prin tot ceea ce face. Văd că, într-adevăr, pe acest drum vrea fiecare să meargă, în felul său, servind poporul, cauza socialismului și păcii.
uare /aioli de :ntru intuì
i fru-itului .ceste
care
Eveniment cu multiple rezonanțe în viata culturală a țării, Conferința Națională a Uniunii Artiștilor Plastici din Republica Socialistă România și-a desfășurat lucrările la București între 7—9 iunie a.c. Conferința a avut următoarea ordine de zi : raportul Comitetului de conducere al Uniunii Artiștilor Plastici pe perioada 1968—1973; raportul economic-financiar și al Comisiei de cenzori; modificarea Statutului U.A.P. ¡alegerea noului Comitet de conducere și adoptarea Rezoluției Conferinței U.A.P.
Raportul Comitetului de conducere al U.A.P., prezentat de Ovidiu Maitec, a analizat activitatea artistică desfășurată pe parcursul ultimilor cinci ani (aprilie 1968—mai 1973), a înfățișat problemele fundamentale ale plasticii românești și direcțiile ei de dezvoltare în lumina hotărîrilor Congresului al X-lea, Plenarei din noiembrie 1971 și Conferinței Naționale ale P.C.R, La discuții pe marginea raportului au participat: Dan Hatmanu, Marius Butunoiu, Amelia Pavel, Mattyas losif, Oscar Han, Gheorghe Coman, Traían Brădean, Ion Jalea, Traían Goga, Nistor Moțu, Anatol Mândrescu,Valeriu Boborelu,Constanța Niculescu-Suzău, lacob Lazăr, Grigore Coban, Mihai Olos, Patriciu Mateescu, Radu Bogdan, Eftimie Bârleanu, Nicolae Brana, Constantin Radinschi, Constantin Costa, Barbu Brezianu, Victor Rusu Ciobanu, Doru Popovici, Aurel Ciupe, Corneliu Baba, Dan Nemțeanu, Vasile Celmare, Ion Vlasiu, Adrian Petringenaru, Silvia Radu, loan Chișu, Paul Bortnovschi, Ovidiu Maitec, Ion Nicodim, Vasile Drăguț, picrica Vasilesçu,
Moment de bilanț și de dezbatere, Conferința Națională a U.A.P. a prilejuit o trecere în revistă atît a realizărilor, cît și a deficiențelor din domeniul creației și a raportului artă-societate. în centrul atenției raportului și al vorbitorilor a stat problema creării unei arte în acord cu dinamica fenomenelor sociale, organic integrată în viață, o artă puternic angajată în slujba omului, în slujba ideilor majore ale societății socialiste. S-a subliniat necesitatea de a se asigura un climat prielnic promovării valorilor autentice, dezvoltării tuturor ramurilor artei, și în special a celor cu o generoasă adresă socială (arta monumentală și decorativă, design-ul, grafica publicitară), necesitatea de ase asigura condiții pentru dinamizarea și înflorirea vieții artistice pe întreg cuprinsul țării, pentru o sporită popularizare a valorilor artei românești peste hotare. Printre problemele esențiale care au revenit adesea în cursul
I

dezbaterilor trebuie amintite acelea referitoare la: rolul artei în opera de modelare estetică a conștiințelor și a mediului ambiant ; funcția criticii de artă în departajarea valorilor de nonvalori, în promovarea mesajului umanist și socialist al operelor.
După încheierea discuțiilor la raport, în continuarea lucrărilor, au fost supuse plenului modificările privitoare la statut. Conferința a adoptat o seamă de amendamente menite să pună de acord principiile care stau la baza statutului cu necesitățile vieții plastice actuale. S-a trecut apoi la alegerea prin vot secret a membrilor Comitetului de conducere al U.A.P. Au fost aleși, potrivit statutului, 95
de membri din 105 candidați propuși. Apoi comitetul de conducere a ales Biroul executiv, alcătuit din 21 de membri. în ultima zi a lucrărilor a fost adoptată Rezoluția Conferinței Nationale a Uniunii Artiștilor Plastici.
J I r
Momentul culminant al conferinței a fost marcat de cuvîntarea tovarășului Nicolae Ceaușescu rostită la întîlnirea cu partici-panții la Conferința Națională a Uniunii Artiștilor Plastici, cu prilejul vizitării expoziției «125 de ani de la revoluția din 1848
! *
în România». Conducătorul partidului și statului a afirmat printre altele: «Impresia pe care mi-am format-o despre expoziție este bună. Sînt înfățișate, prin imagini variate, momente importante, în stiluri deosebite. Ceea ce constituie însă caracteristica generală a expoziției, caracteristică ce corespunde orientărilor date de Congresul al X-lea și de Conferința Națională ale partidului, este că, folosindu-se stiluri și maniere diferite de expresie, s-au realizat lucrări bune, cu un conținut menit să servească educării poporului. Cred ca această expoziție a reușit în mod minunat sa dea expresie orientării date de Congresul al X-lea al partidului nostru ».
Întîlnirea cu conducerea de partid și de stat, care s-a transformat într-o elocventă manifestare a adeziunii artiștilor la politica internă și externă a partidului» cuvintele de înaltă apreciere rostite de tovarășul Nicolae Ceaușescu vor constitui pentru obștea artistică tot atîtea îndemnuri pentru a făuri o artă cu un profund ecou în inima poporului,

TELEGRAMA ADRESATĂ COMITETULUI CENTRAL AL P.C.R., TOVARĂȘULUI NICOLAE CEAUSESCU, SECRETAR GENERAL AL PARTIDULUI COMUNIST ROMÂN, PREȘEDINTELE CONSILIULUI DE STAT

*

Reuniți în aceste zile în conferință națională» artiștii plastici din patria noastră îșl îndreaptă gîndul plin de recunoștință către Partidul Comunist Român, către Comitetul său Central șl către dumneavoastră, iubite tovarășe Ceaușescu, asigurîndu-vă de întregul lor devotament în măreața operă pentru dcsăvîrșirca construcției socialiste, pentru pacea, fericirea și bunăstarea poporului nostru.
încadrați în puternicul front al oamenilor muncii, ne revine sarcina de onoare de a purta cu cinste făclia artei românești, îmbogațmd-o cu opere noi și valoroase, inspirate din tumultul vieții contemporane, din faptele constructorilor socialismului, din trecutul glorios al poporului român, din frumusețea pămîntului în care ne-am născut.
\ ăasigurăm, scumpe tovarășe secretar general, că expozițiile închinate unor importante momente din istoria și viața partidului și a poporului,

unor mari teme revoluționare, istorice și sociale, organizate în București și în întreaga țara, vor fi urmate de noi și ample manifestări închinate partidului, oamenilor muncii și trecutului nostru revoluționar.
Călăuziți de cuvîntul partidului, de îndemnurile dumneavoastră, de ideile biruitoare ale marxism-leninismului sîntem angajați din toată inima să redăm în noi opere grăitoare realizările și prefacerile adînci și multiple din viața poporului român, printr-o importantă contribuție culturală la măreața epocă a socialismului, a transformărilor revoluționare pe care aceasta le-a săvîrșit în viața noastră a tuturor, înviata întregului nostru popor.
Dezbătînd cu răspundere și maturitate problemele artelor plastice sîntem recunoscători din inimă partidului pentru sprijinul ce-l dă dezvoltării creației noastre artistice, pentru grija atentă arătată problemelor noastre, pentru sfaturile prețioase și încurajările numeroase și efective pe care le-a acordat în acești ani artiștilor plastici.
în pragul unei noi etape de muncă, angajați cu toate forțele și cu tot sufletul nostru în crearea de opere cu profundă semnificație umană» cu o rezonanță ideologică adîncă — asigurăm conducerea partidului și statului, pe dumneavoastră personal, tovarășe Nicolae Ceaușescu, de întreaga noastră adeziune la politica partidului, la efortul colectiv al cărui permanent inițiator sînteți, pentru ridicarea prestigiului țării noastre, pentru dezvoltarea ei spirituală și materială, pentru viitorul luminos al poporului român.
MEMBRII COMITETULUI DE CONDUCERE
alesi de Conferința Națională a Uniunii Artiștilor Plastici
’ iunie 1973
I. APOSTU GEORGE
Z BEIU ANGHELUȚĂ CORINA
3. BABA CORNELII)
4. B>CFALVI NICOLAE
5. SLENDEA CONSTANTIN
6. bărleanu eftimie
7. STORC K-8OTEZ CECILIA
8. BACIU CONSTANTIN
9. BCRTNOVSCHI PAUL
10 BERDILĂ CONSTANTIN
II. BRĂDEAN TRAIAN
12- BERNEA HORIA
13. BΓΓZAN ION
K BADEA COSTEL
15. BENE IOSIF
16. CHIȘU IOAN
17. COMAN GHEORGHE
18. CIONCA DUMITRU
19. CAZACU CONSTANTIN
20. CORDESCU MARCELA
21. COVALI U BRĂDUȚ
; 22. COSTA CONSTANTIN
23. CRIȘAN VASILE FILIP
24. CORADINO MIRCEA
25. CAPAGEA BORIS
26 CODIȚA RAVEL
27. DEMETER WILHELM
28 DE A K FR.ANCISC

29. DRĂGUȚ VASILE
30 Γ P DOS PAUL
31 E BΓ PУЛ IN ANTON
32 hopean ijviu simion
33. ÍĂ.CĂIA.I IU VI N I II Λ
34. ÍESZI LADI5I AU
35. FLORE5CU VI AD
36. FOAME ΓE CONS ΓAHΓ IN
37. í RUI IZE Γ11 ЮΓ i
38. FENEȘ ROMULUS
39. GREGORIAN EUSTAȚIU
40. GOGA TRAIAN
41. GAVRILEAN DIMITRIE
42. GRIGORESCU OCTAV
43. GĂLL ANDRĂS
44. GAGA VICTOR
45. GRECULESI ELENA
46. GHEORGHIU ION
47. GHERASIM MARIN
48. HORA CORIOLAN
49. HATMANU DAN
50. hărtopeanu PETRE
51. HÂULICĂ DAN
52. IRIMESCU ION
53. IACOB GHEORGHE
54. JECZA PETRU
55. KUTTLER ERWIN
56. KOVÁCS ZOLTÂN
57. LUPAȘ ANA
58. LUCACI CONSTANTIN
59. LAZĂR IACOB
60. MATYAS IOSIF
61. MĂRGINEAN VIOREL
62. MODĂLCĂ EFTIMIE
63. MINEA GRIGORÍ
64. MICODIN ILEANA
65. MATTY ASLAN
66. MOlSf SCU STENDI EHI ODORA
67. MARINESCO HASCHKL ULNA
68. MOLNAR IOSIF
69. MĂNDRESCU ANATOL
70. MAHT C OVIOIU
71. NFMȚEANU PAN
72. NUjiU ROMUL
73. NICODIM ION
74. NICOGOSIAN IR VANI
75. OLOS MINAI
76. OLARIU GHEORGHE
77. PAȘTI NÃ O VI DI U
78. PERUSSI ANTON
79. PACEA ION
80. POPESCU GHEORGHE
81. POPA EUGEN
82. ȘETRAN IOANA
83. STATE ION
84. STEFĂNESCU MIRCEA

85. SPĂTARU MIRCEA
86. SZÁSZ LUCREȚIA
87. SĂLIȘTEANU ION
88. STO1CESCU AUREL
89. ȚOCA MIRCEA
90. TORÕK PÁLL
91. TINCU GIULIO
92. VASILESCU PAUL
93. VEACHIS ELENA
94. VIDA GHEZA
95. ZAMFIR NAPOLEON

BIROUL U. A, P.

președinte de^ onoare — ION jALEA ; președinte
BRADUJ COVALIU ; vicepreședinți — GHEZA VIDA» ION SĂLIȘTEANU, PAUL ERDOS, ION FRUNZETTl ; secretari — ION PACEA, PAUL VASI-LESCU, NAPOLEON ZAMFIR, COSTEL BADEA; membri - CORNELII! BABA, ION IRIMESCU, OVIDIU MAH EC. CECILIA STORCK-BOTEZ, TRA' IAN BRĂDEAN. VIOREL MĂRGINEAN, DAN HATMANU, DAN NEMȚEANU. ION STATE. ANION LBERWEIN, MIRCEA SPĂTARU. CON-ȘI ANHN COSTA,

REZOLUȚIA CONFERINȚEI
*
NAȚIONALE A U.A.P.

Conferința Națională a Artiștilor Plastici din Republica Socialistă România, ținută la București între 7—9 iunie a.c., a dezbătut activitatea desfășurată în perioada aprilie 1968 — mai 1973, analizînd problemele creației și ale vieții artistice din țara noastră în perioada actuală.

Lucrările conferinței au evidențiat dezvoltarea mișcării noastre artistice în lumina sarcinilor ce au revenit Uniunii Artiștilor Plastici în acești ani, ponderea sporită a creației plastice în viața socială și culturală a țării, ca și afirmarea crescîndă a artei românești pe plan internațional.

Atît raportul cît și luările de cuvînt au subliniat activitatea rodnică desfășurată de r
artiști în toate domeniile — pictură, sculptură, grafică, arte decorative, design, arte industriale și scenografie — precum și de criticii și cercetătorii de artă.

în acești ultimi cinci ani s-au dezvoltat substanțial toate genurile și ramurile artelor plastice ; a sporit considerabil rolul artei de for public, în primul rînd al artei monumentale cu funcție istorico-socială, aria de răspîndire a graficii aplicate și a artelor decorative.

S-au afirmat numeroase talente, maeștrii consacrați au continuat să îmbogățească patrimoniul artistic național cu noi opere de valoare; se conturează noi personalități în rîndul tinerelor generații.

Extinderea orizontului de gîndire și de inspirație, a preocupărilor pentru găsirea unor modalități lucide de exprimare a sensurilor epocii noastre socialiste, strădania încununată de succes de a elabora un nou limbaj plastic, care să răspundă cuceririlor secolului și aspirațiilor societății socialiste, diversificarea viziunilor artistice în sensul originalității autentice constituie cîștiguri însemnate ale mișcării noastre artistice.

Toate aceste realizări, rod al muncii artiștilor, expresie a devotamentului lor față de popor și față de viitorul lui luminos, au fost posibile datorită grijii permanente și sprijinului necontenit acordat de Partidul Comunist Român, sub a cărui înțeleaptă îndrumare se

realizează opera măreață de construcție a socialismului în țara noastră. Enumerînd succesele, analizînd rămînerile în urmă constatate în domeniul creației, precum și unele deficiențe în formele de organizare a vieții artistice, ținînd seama de rolul ce revine Uniunii Artiștilor Plastici în etapa imediat următoare și care corespunde unei accelerări substanțiale a procesului de desăvîrșire a construcției societății socialiste multilateral dezvoltate, Conferința Națională a Artiștilor Plastici adoptă următoarele hotă-rîri și măsuri :

1. Conferința cheamă pe toți artiștii să contribuie, prin talentul si forța lor de creație,

1 1 ! I '

la realizarea unei cît mai efective apropieri între artă și public. în societatea noastră socialistă arta trebuie să intervină ca un factor viu în modelarea profilului spiritual al omului, în modelarea estetică a mediului în care trăiește.

>

Legarea producției artistice de public și de necesitățile lui să constituie o datorie principală a artiștilor.

2. Conștienți că libertatea creației este legată inseparabil de funcția socială a artei și de rolul ei constructiv, Conferința cheamă pe membrii Uniunii să exprime în creația lor, odată cu ideile lor și simțirea lor proprie, idealurile si cerințele societății, sufletul si

li Ì ’ I

virtuțile poporului nostru, realitățile vieții contemporane ; să contribuie din plin la afirmarea spiritualității românești, a umanismului societății nostre socialiste.

3. Conferința cheamă pe toți artiștii să reflecte în operele lor marile evenimente și pe eroii din trecutul de luptă al poporului, înfăptuirile sale în toate domeniile, aspirațiile lui spre pace, bunăstare și progres.

4. Conferința cheamă criticii, istoricii și teoreticienii de artă să-și sporească efortul de a dezbate public problemele de creație și dezvoltarea fenomenului plastic contemporan, contribuind la orientarea acestuia, la promovarea valorilor autentice, la combaterea imposturii șî a falselor valori, la îndrumarea gustului public, la popularizarea realizărilor artei noastre în țară și peste hotare.

5. Conferința recomandă Biroului și Comitetului Uniunii Artiștilor Plastici :

a. să promoveze creația pătrunsă de ideile umanismului socialist, creația în care își găsește o expresie convingătoare universul spiritual al poporului român ;

b. să urmărească dezvoltarea armonioasă și multilaterală a tuturor ramurilor de creație, acordînd în acest cadru o atenție deosebită artei de for public și diferitelor genuri ce privesc estetica vieții contemporane ;

c. să colaboreze permanent cu toate forurile competente — în toate domeniile de activitate — în vederea folosirii talentului si F experienței artiștilor oriunde sfatul lor este necesar;

d. să asigure climatul necesar selecției reale a valorilor, să promoveze creația originală, să sprijine afirmarea tuturor talentelor care pot contribui la îmbogățirea patrimoniului artistic national;

1 f

e. să acorde o mai mare atentie filialelor si

f f

cenaclurilor, sprijinind direct dezvoltarea acestora, ca și a altor nuclee de viată artistică ce iau ființă în centrele județene cu o viață

culturală în plină dezvoltare; să organizeze un schimb de valori artistice permanent între Capitală și celelalte orașe ale țării ;
f. să susțină ridicarea rolului si eficientei
1 f f 9
revistei «Arta» în domeniul dezbaterii problemelor esențiale ale creației și al promovării valorilor ; să creeze și să susțină noi mijloace de publicitate pentru arta românească;
g. să stimuleze dezbaterea problemelor de creație și popularizarea artelor plastice prin presă, radio, televiziune, filme documentare și să extindă legăturile de colaborare cu toate instituțiile si forurile de cultură ce contri-
I f
buie la educarea artistică a omului societății
» noastre ;
h. să contribuie la încadrarea artiștilor, mai ales a celor tineri, în domeniile proiectării estetice a bunurilor de consum ; să susțină dezvoltarea graficii aplicate și a artelor decorative ;
/. să dezvolte legăturile existente cu uniunile de creație din țările socialiste, să intensifice schimburile cu toate țările, să sprijine participarea artiștilor români la manifestările internaționale, organizarea de expoziții românești peste hotare, pătrunderea operei de artă românească în viața culturală internațională ; să sprijine în continuare trimiterea artiștilor în străinătate în vederea documentării și a îmbogățirii experienței lor;
j. să militeze cu întreaga sa forță pentru promovarea ideilor de conviețuire pașnică a tuturor națiunilor, de colaborare și prietenie cu toate popoarele, folosind patrimoniul artistic național ca mijloc principal în atingerea țelurilor menționate»

În Ilustrație;
CONSTANTIN PILIUȚĂ: Panou decorativ din beton alb. Hidrocentrala de la Porțile de Fier (pag. 4)
NAUM COPCESCU: 1907, bronz, bucurești (pag. 6) KOVÁCS ZÓLTÁN: Panou decorativ, mozaic de platrd naturală, cantina UnlverslțâțiI din Cluj (pag, 8)
decît oricînd în trecutul Dezbaterile conferinței și că principalele probleme și se ordonează în jurul unei mișcarea noastră artistică Conferința națională a U.A.P. a avut loc în condițiile unei vieți artistice mai tumultuoase, mai complexe acestei obști, rezoluția arată sarcini actuale idei centrale : are un program și acesta este o expiesie specifică și, în același timp, un mijloc de realizare a însuși programului partidului nosttu, de construcție a societății socialiste multilateral dezvoltate. Ceea ce înseamnă a crea opere de înaltă valoare artistică și educativă, inspirate din evenimentele impoitante ale istoriei poporului nostru, din istoria contemporană a României, ceea ce mai înseamnă a ridica arta de la condiția unui mod de i eflec- tare la aceea de factor al transformării realității. într-o societate al cărei program este construcția unei condiții umane superioare, tema centrală a artei este elogiul umanului, afirmarea energiei creatoare, a. încrederii în gestul constructiv. Arta dobîndește astfel prestigiul unei învestituri sociale explicite ; la o scară iară precedent ea își poate propune construcția calității umane și a calității vieții. Sarcinile construirii societății socialiste multilateral dezvoltate se răsfrîng în cultură cu o acuitate deosebită, deoarece la acest nivel se manifestă însăși voința și aptitudinea colectivității de^a-și proiecta conștient figura, locul, destinul. în contextul marilor probleme ale

acestei etape — probleme sociale, nomice, politice, ale practicii — devine cît se poate de evident că problema artei, a rolului și a funcțiilor sale sociale nu mai poate fi înțeleasă doar în termenii unei producții specializate a «frumosului », ci se pretinde corelată cu întreaga activitate a societății. Relațiile dintre domeniul muncii, înțeleasă ca activitate esencialmente creatoare, și al artei se schimbă, prin natura civilizației socialiste. Convergența dintre ele — ca forme ale muncii sociale — se manifestă deopotrivă pe planul intereselor comune și pe planul funcționării gîndirii. Nu numai rolul social al artistului se schimbă, în raport cu necesitățile colectivității, dar chiar procesul intim, de apariție a operelor, este modificat.
Arta are însă funcțiuni multiple, așa cum are o adresă multiplă, publicul ei nu este omogen, și din această realitate se trage diversitatea esențială a structurilor artei și a raporturilor artă-soci etate. Problema diversitățí ¡.astăzi, nu este aceea a stilurilor individuale (ea s-a pus ca o necesitate și a fost un « cîștig » doar în raport cu o stare anormală). Diversitatea stilistică la nivelul creației individuale este inerentă stării normale a artei și, ca atare, ea funcționează oricum, înăuntrul sau în afara unor orientări Problema diversității rînd la
eco-
probleme ale gîndirii și
comune (stiluri, curente), se pune nivelul diferențierii obiective formelor artei, al diferențierii de funcțiuni ale creației și ale producției și, corelativ, la nivelul necesităților sociale obiective și al straturilor de gust. De altă parte, între această diversitate esențială și comanda socială la nivel instituțional este firesc să se stabi-
primul
a
lească o legătură suplă, o concordanța, in anumite limite analogă aceleia dintre forțele de producție și relațiile de producție Nici o încercare dogmatică n-ar putea » educe această diversitate atîta vreme cît mecanismele interne, sferele de acțiune și influență ale artei — psihologic, moral, social — sînt ele însele ireductibile. Obștea noastră artistică are forțe capabile să îndeplinească aceste diferite funcțiuni : se produce o artă a delectabilului, o artă memorială și simbolică, de for public, o artă angrenată în civilizație, o artă prospectivă, și toate aceste arii de activitate își au justificarea culturală și își au adresa proprie, publicul diferențiat, momentele de oportunitate. Unitatea se află nu dincolo de modalități, ci în interiorul lor ; unitatea este asigurată prin condiția de prezent, de realități sincrone, de actualitate în mers. Iar eforturile contemporanilor de a instaura o ierarhie absolută a artiștilor nu pot fi decît prezumțioase; problema axiologică se pune în sensul unei aprecieri a calității după norma vitalității demersurilor din cuprinsul artei, după norma modernității, înțeleasă ca receptare creatoare a «vocilor» prezentului, lucrînd, astfel, în sensul mișcării istorice. Sarcina patriotică a artiștilor — și a criticilor — este de a asigura acestor ani o înfățișare capabilă să figureze în istorie ca o imagine limpede și fidelă a epocii și oamenilor ei, a capacității lor creatoare, o imagine care să se recomande prin propria-i autoritate, și nimeni nu poate crede că această sarcină este la îndemîna unei reproducții

tipurilor de artă consacrate prin gust (căci se pune de îndată și problema stratificării și a dinamicii sale istorice), oricare ar fi nivelul și valabilitatea acesteia. în această ordine de idei nu mi se pare firesc, pentru o societate în plin proces de dezvoltare, a cărei lege este dinamismul, să facă o artă de muzeu, pentru muzeu ; dimpotrivă, muzeul va asuma continuitatea dintre formele originale decît atît : epoca zilei imperativul artă constitutive
nu mai puțin important, o redefini re a funcțiilor plasticii în raport cu modificările intervenite în sistemul general al imaginii, al mijloacelor de comunicare vizuală, în perspectiva acestor probleme, dezbaterile Conferinței au contribuit numai în parte la examinarea situației reale a artei ; în schimb, s-a făcut auzită necesitatea ca orientarea în artă — atît în ce privește comanda socială cît și în ceea ce privește statutul creator al artistului contemporan — să facă obiectul unor eforturi de înțelegere adecvată, al unei cercetări lucide, al unei asumări a responsabilității istorice. Se afirmă, cred, pe drept cuvînt, că în artă nu există progres istoric (cel puțin în linii mari), ci mișcare; dar în mentalitate, în atitudinea față de artă există progres, și anume recunoașterea consecventă a caracterului istoric al artei, al artei ca expresie a mișcării istorice. ANATOL MÂNDRESCU
continue a
patrimoniul său vechi și ale prezentului. Mai mult noastră a adus la ordinea elaborării unor forme de ale mediului de viată si, » » ’

joi 10 mai a avut loc la sediul Uniunii Artiștilor Plastici din București festivitatea decernării premiilor de creație ale U.A.P, pe anul 1972.
Juriul dc premiere, format din: Napoleon Zamfir, președinte, George Apostu, Paul Bortnovschi, Ion Frunzctti, Ștefan Ghcrghely, Octav Grigorcscu, Corncliu loncscu, lacob Lazăr, Ana Lupaș, Anatol Mândrcscu, Mariana Pctrașcu, Mihai Rusu, Ioana Șctran, Ion Vlaslu, membri, a acordat următoarele premii :
Marele Premiu al U.A.P. Milita Pelroșcu, pentru întreaga activitate a artistei, desfășurată dc-a lungul a cinci decenii:
Pictură - Pavel Iile, pentru tabloul Odihna, expus la Bienala de pictură și sculptură, precum și pentru lucrările realizate în cursul anului 1972:
Sculptură — Vasllc Gorduz, pentru lucrările expuse la Bienala de pictură și sculptură .șl la Expoziția închinată Conferinței Naționale a P.C.R., 1972:
Grafică - Dumitru Cionca, pentru gravurile prezentate la expozițiile din țară și la expozițiile din străină-tate : Bienala artelor plastice do la Veneția, Bienala internațională « Bianco c nero» de la Lugano, 1972;
Artă decorativă — Costei Rodea, pentru lucrările prezentate la expoziția personală de la Galeriile Gala-teca și pentru lucrările prezentate la expozițiile internaționale dc ceramică dc la Londra, Faenza, Perugia și Vallauris, 1972;
Artă monumentală — Kovăcs Zoltăn, pentru dccora-țiunea monumentală, mozaic dc piatră naturală, cantina Universității din Cluj;
Scenografie - Dan Nem^canu, pentru scenografia spectacolelor Cher Antoine dc j. Anouilh și Sfînta Ioana a abatoarelor de B. Brecht,
Critică — Nicolao Arglntescu-Amza, pentru cronicile și articolele despre artă publicate în cursul anului 1972;

Prototip — Monica Damian Scurtu, pentru prototipurile obiectelor din sticlă create în cursul anului 1972, destinate reproducerii industriale, pentru concepția și execuția lor artistică;
Premiul tineretului — Grigorcscu Ion, pentru lucrările prezentate la Bienala de pictură și sculptură, precum și pentru lucrările prezentate la expoziția personală de la Galeriile Orizont;
Premiul pentru meșteri populari - NeculalPopa, pentru contribuția la conservarea și reînnoirea creației în domeniul măștilor populare; Andrăs Rălint, pentru creațiile populare realizate în domeniul ornamentației în lernn;
Premiul criticii — Mircca Spătaru, pentru sculpturile Noria, Cloșca și Crișan, pentru contribuția adusă în domeniul expresiilor plastice monumentale și pentru lucrăiile prezentate la expozițiile personale și colective din cursul anului 1972;
Premiul revistei Arta — Noria Rerneo, pentru lucrările din ciclul Dealul, prezentate la expoziția personală de la Galeriile Simeza, pentru tabloul Curtea, expus la Bienala de pictură și sculptură, 1972, precum și pentru cercetările întreprinse în domeniul expresiei picturale,
«125 DE ANI DE LA REVOLUȚIA DIN 1848
ÎN
românia »
î. ALEXANDRU CIUCURENCU: Ana Ipdtescu, ulei pe pìnzà
2. ÒRÁDUT COVALIU: Revoluționarii Moldovei. pașoptiștii de la Miojina, ul^i pe pinzò
и

obiectivă și un «stil personal» le slujește pe amîndouă), Insă alternativa se naște mereu, și e o sursă de incertitudine pe frontul artei (atîta vreme cît comenzile sînt nediferențiate după autori). Marin Gherasim utilizează rațional o intimă și permanentă capacitate de dramatizare, întru percutanța unui simili-afiș — «Poporul își transformă eroii în statui » — cu o aplicare dexteră a unor pedale expresioniste în acordurile țipate, trimițînd un salut complice bă-trînului Munch. O mediatizare culturală a temei se petrece și în tabloul Viorícăi llie, înfăți-șîndu-l pe Negulici, pictor romantic, într-o poză teatrală în care se citează foarte à propos stilul «frumos» al alegorismului academic naiv din arta română a secolului al XlX-lea» Cît de favorabilă îi este artei aniversare starea de devoțiune care-și găsește manifestarea cu predilecție în na-rația hagiografică (viața sfîntă a ideilor, devenită « istorie ») se vede în compoziția lui Nicolae Bra-na, una din cele mai savuros autentice din expoziție, grație facturii ei ceremonios-naive. Soluția diametral opusă, intenția tehnicismului vizual, în símil ¡-tipar, mimînd grafica publicitară, nu-i decît versiunea urbană a acestui populismi plin de sevă. în manieră de « mec’artă », Șetran a imaginat un mare panou, prevăzut cu un violent centru de atracție optică, în felul țintelor de tir, utilizat ca o captație a curiozității pentru motivele principale, dinadins trecute pe planul secund, ca într-un cinematografic «fading » (figuri din stampe istorice, decalcuri de iscălituri), așa îneît colajul iluzoriu este un spectacol retrospectiv, de umbre: mod franc, logic, elegant, de compoziție memorială, adaptînd la statica panoului procedeul supra-impresiunii de imagini corespunzătoare supraimpresiunii de timpi narativi. Se confirmă că arta care ia calea fotografiei, filmului, benzii desenate transpune în sistemul de referințe actual, servit de tehnicile moderne ale multiplicării, narativismul în același

timp minuțios și simbolic din imagistica medievală (istoria povestită avea ca model mitul, Convenția vizuală avea ça model teatrul și acest raport, mutatis mutandis, îl regăsim în noi procedee de analiză temporală), în această situație se află lucrarea lui Ion Stendi « Filă de album » cu poze istorice. Lia Szăsz ia drept prototip de artă pentru memorie fotografia, în super-accepția de « relicvă» pe care o poate căpăta poza încadrată în ramă ovală, etalînd cu pioasă calofilie gestul atît de romantic de a opri timpul, cînd imaginea începe să pălească, alertînd sentimentul primejdiei de a uita. Aceste categorii ale genului votiv, sacralizînd, cum se cuvine, reprezentările cele mai comune și mai stabile pe care o nație le are despre imaginea sa de tinerețe, sînt rodul unui profesionalism foarte îmbucurător, care așază artistul pe baza sigură a utilității sale culturale. Postură cuminte și de nădejde, căreia Bernea îi dă în vileag conținutul de candoare, demnitate, bună credință și înțelepciune: în portretul lui Cosicché Negri stilul e reglat lucid — cu deplină conștiință a elocvenței metalimbajului — în registrul dorinței-de-a-picta-fru-mos și integrat estetic unei virtuale «serii» care leagă portretul lui Costache Negri cu portretele marii iubiri de oameni pictate de Van Gogh, de Modigliani, de Andreescu, de Rousseau vameșul : factura denotă starea de spirit a evlaviei de zugrav. în aceeași ordine de idei, compoziția Luciei Demetriade Bâ-lăcescu, avînd îndrăzneala să transpună episodul istoric al călătoriei lui Bălcescu în cheia sprințară și familiară a «scenei de gen» de tradiție impresionistă, des-patetizează tonul romantic, virînd « spre adevărul romanesc ». dacă ne permitem a parafraza titlul cărții lui Girard. Portretul sculptural de Céline Emitían participă la aceeași familie imaginară a unei regii care are simțul situației și dă figurii întreg aplombul aiurii de personaj istoric; în portretul lui Nicolae Golescu (ghips) lucrează un concept primordial de «fidelitate», amestec de ve-rism și calofilie (detalii fiziono-mìce în care decalcul după natură este supus intervenției caligrafice), de fapt un reușit concentrat iconic de stiluri votive europene, de la imageria statuară

romană la bustul de «aparat» după moda clasicistă. în acest sens, al istoricității. Ana Ipatescu. sculptată grav de lulia Omță, este printre cele mai serioase posibile portrete, realizare a istoriei prin (privește epoca dinlăun(.rui ei, cu părtinire și orgoliu). Autoarea consideră istoria ca l_ viață și, întrucît e artist, de viată e în același timp tema de stil, a cărui plauzm*lă de e specifică ar putea fi « du romantique plaqué sur du classique», așa cum era și academismul por-tretiștilor pașoptiști Isco/eseu, Rosenthal, Negulici. într-o altă serie modală se plasează jerăr e emblematice, încifrînd trecutul istoric în simbol și alegorie. Compoziția lui Nicod m, asce ere de simboluri culturale ale momentelor revoluționare, . izează ur. e-fect de palimpsest, imag nea -1789 se șterge pentru a lăsa sa se imprime episodul 1848. Sugestivă este și efigia unu « g'up de revoluționari » în m cu tablou mozaicar de Georgeta ^azaruș, dublu joc psihologic și estetic, cu densitatea inextricabila pe care c au amintirile, și cu strălucirea c~ fanată. Ingenioasă e, a fac ~< Zamfirescu. efigia voluntar zas-tișată după Su/cescu !u Neg-'.ci. retușînd abia perceptfoi origi-nalul spre a marca alteritatea, ca în doua imagini imperfect suprapuse, trecutul armi.: și prezentul amintirii, un prezent

clarvăzător, care distinge și exacerbează romanticul în academice pașoptist. Da. jocul cu timpul a ispitit pictorii și tema aniversară s-a depășit pe alocuri într-o fixare hieroglifică ; evenimentele trecute revendică își transcendența, la acei cîțiva artiști care s-au înverșunat să
realizare a transă poetică
temă de
tema
pe care prezentu: le realizează astfel
picteze timpul ca o materie perceptibilă, așa cum alții s-au putut înverșuna să picteze umbra, draperia, dantela sau apeie unui cristal : a fixa existența, o știa Balzac pe cțnd construia perso-
najul Porbus. este mai dificil decît a vizualiza esența.
Ce element al operei poate garanta însă «verdictul» pozitiv într-o artă care se vrea păstrătoare de trecut ? Însuși conceptul de «monument» este
15
alci de discutat în termenii mai vechi ai opțiunii între « reprezentare» și «simbol». Monumentul edificat azi pentru ieri nu poate fi autentic, pare-se, decît dacă dă seama de aportul în conștiință al faptului istoric: însăși preluarea iconografiei și canoanelor vechi este actul unei gîndiri moderne, care utilizează datul culturii ca pe un dat al vieții, al experienței omului actual. Evenimentul trecut se repercutează în sporul de originalitatea! prezentului. Pașoptul este, pe lingă faptul istorie-social al revoluției, și un document de umanitate, al temerității intelectului démiurgie. Pentru un om de astăzi, sugestia romanescă e încă un zăcămînt de forme, lată doar una din aceste ispite, din textul lovinescian despre ’48: «...Vizionari oameni de [...] baricade, de conspirații, au scoborît visul și utopia în uliță...», într-o selecție urmărind a propune lucrările în care pașoptismul lucrează astfel, ca o experiență estetică, aș desemna (mai puținedecît lucrările «bune» expuse la Dalles), portretul de Horia Bernea, compoziția lui Nicodim, «afișul» lui Șetran, simili-fotografia Liei Szász, scena Luciei Dem. Bălăcescu, sculptura Célînei Emilian și cea a luliei Oniță: lucrări inegale ca izbîndă de artist (sînt altele mai «bine executate» în expoziție), dar vitale fiindcă trec pașoptismul prin cultura contemporană și ne fac să-i simțim spiritul infuz în chiar formula intimă a «imaginarului ».
Dacă se poate distinge o direcție obiectivă a picturii aniversare, această direcție privește pașoptismul ca fenomen intelectual care a marcat pentru societatea românească ecloziunea epocii moderne, soluția europeană de emancipare față de instituțiile feudale și orientale. Din iconografia epocii, cel mai frecvent folosit motiv (reluat de Piliuță, Mihai Rusu, Șetran și alții) este acum compoziția lui Costache Petrescu, o gravură colorată cu tema «Constituția din București de la 11 iunie, anul 1848», cu putere emblematică: un grup de « bonjuriști », în haine provocator occidentale, purtînd pe steag lozinca « Dreptate, frăție » ;
U
manifest antifeudal, ilustrînd statutul național și democratic al revendicării și, totodată, caracterul revoluției «de sus». (Menționăm și gravura lui Olinescu, evocînd un Heliade prins într-un angrenaj de emisii verbale, ceea ce dă o veridică idee despre energumenul retoricii pașoptiste.) Pentru frecvența reprezentării lui Bălcescu, nuvela lui Călinescu, piesa lui Camil Petrescu, pictura lui Negulici, sculptura lui Anghel au creat modele de reprezentare în spiritul unei abordări

umane, calde, neprotocolare. Cu alte portrete ale pașoptului, rămîne să se depășească stereotipia, străină și semnificației atît de vii, și suculentei romanești a unor
figuri ca Heliade, Kogălniceanu, Goleștii etc. Aceasta nu doar pentru efectul festiv, ci pentru a valorifica sursele istorice ale unui latent depozit de stil autohton : pașoptul, răscruce a civilizației românești moderne, creuzet al inextricabilelor, azi, raporturi stilistice (orient-occident, rural-urban, medieval-modern) din care și-au tras originalitatea lingvistică nu doar un Matei Caragiale, un Călinescu, un Ion Barbu, ci și Petrașcu, Pallady, Lucian Gri-gorescu, Vasi le Popescu : eflores-cență tîrzie, după ce straturile mereu dislocate ale continuității culturale s-au reașezat în tiparele unei conștiințe estetice moderne. ANCA ARGHIR

7. CÉLINE EMILIAN: Nicolae Golescu, ghips (p. 14)
8. LUCIA DEMET RI ADE BĂLĂCESCU: Întîlnirea Iul Alecsandri cu Balcescu șl sora sa pe vasul «Maria Dorothea», ulei pe pinza (p. 14)
9. HORI A BERNEA: Portretul lui Costache Negri, ulei pe pinza (p. 15)
10. ION NICODIM: Desen preparator pentru un portret spiritual privind revoluția, ulei și creion pe pinza (p. 16)

SINTEZE Șl ANALOGII

ESTETICA STĂRII DE EINFÜHLUNG

Puține teorii estetice s-au construit pe baza unei singure însușiri a sensibilității, așa cum s-au petrecut lucrurile cu doctrina stării de Eínfühlung. Dar în ciuda acestui caracter aproape unilateral de care ea dă dovadă, teoria fundată pe Eínfühlung este una dintre cele mai substanțiale concepții estetice din întreaga istorie a culturii omenești.
Tăria ei rezidă în capacitatea de a ilustra și de a explica solidaritatea ființei cu universul. Numai că acest act de solidarizare se petrece în cu totul alt mod decît în viziunea medievală, de pildă. Citîndu-I pe Augustin, Thomad’Aqui-no a susținut, bunăoară, la timpul său, că, pentru a trăi adevărul și frumosul, trebuie să așteptăm exercitarea din afară a puterilor grației. Iar aceasta, întrucît «orice adevăr accesibil inteligenței noastre este finit»1. Decurge de aici constatarea — specifică gîn-dirii lui Thoma d’Aquino — că numai prin actul de contemplare ființa privește lucrurile și le înțelege 2. O astfel de înțelegere poate deveni «dragoste de realitate»3 și prilej de «activitate interioară» a spiritului, dar ea nu va duce niciodată la o cufundare a eului în însăși substanța lumii obiective.
In sensul fondului aristotelic, bine cristalizat, al gîndirii sale, Thoma d'Aquino va susține, asemenea lui Maimonides4, că idealul acțiunii umane constă din nevoia de a îndeplini un continuu exercițiu al rațiunii, pentru a se ajunge treptat la un stadiu de puritate do-bîndită și austeră a spiritului δ.
Dar procesul de pătrundere succesivă în lume, prin contemplație, se oprește aici. Interdicția impusă de loan6 funcționează, pentru Thoma d’Aquino, ca un fel de cenzură. Ajunși la acest punct este interesant să. remarcăm faptul că tocmai împotriva unei asemenea idei a cenzurii divine — cenzură care menține, în multe privințe, ascunsul intact, invitînd doar la credință absolută și necercetată — se ridică, cu o deosebită stăruință, Kierkegaard. Analizînd mitul lui Abraham, Kierkegaard opune «eroul credinței» «eroului tragic», Din această comparație, «eroul credinței » —care e însuși Abraham — iese înfrînt, Aceasta se întîmplă deoarece Abraham, din clipa în care i se dă porunca divină de a-l sacrifica, în țara Mori-jei, pe fiul său Isaac7 și pînă

în momentul încercării de jertfă, tace8. El tace, potrivit vederilor lui Kierkegaard, spre a-și proba jn rnod Individual credința0. Dar aceasta •nseamnă, în chip limpede, un act de ieșire din planul virtuților fundamentale etice, în viziunea părintelui doctrinei existențialiste d,R secolul trecut, și reprezintă totodată o părăsire a sferei estetice10. Domeniul esteticului admite, pentru Kierkegaard, tăcerea, cu scopul unic de a sluji celorlalți11. Neîn-deplinindu-se această condiție, Abraham, e pierdut12. Și astfel, prin trăirea exclusivă în sensul credinței și prin exercitarea cenzurii originare, contactul cu universul poate fi alterat, iar angoasa devine structura de bază ce reflectă această stare confiictuală. Angoasă se trădează, acum, afi însăși expresia, plină de tulburări, a inocenței inițiale13.
Din metafora kierkegaardiană deducem că, într-o anumită viziune tradițională, lumea are regiuni interzise. între ființă și lume, starea de comuniune reprezintă doar un contact straniu a două planuri paralele, care se pot întîlni numai atunci cînd, datorită unui act de supraveghere mai înaltă, încrucișarea este permisă.
Apare semnificativă împrejurarea că o situație asemănătoare descoperim și în străvechea gîndire simbolică a inzilor. în Rig-Veda se cinta mai degrabă puterea cenzurii originare decît capacitatea spiritului uman de a se cufunda în scurgerea nesfîrșită a lumii reale. Astfel, Indra e înfățișat ca fiind capabil de a realiza totul14, iar aceasta, în asemenea măsură, încît sufletul omenesc «tremură ca o pasăre» înaintea puterii absolute13, în vreme ce zeul suprem (alături de Varuna) creează cerul și pămîntul, fiind în stare pînă și de a-l transforma pe Souchna16 într-un biet muritor.
Și totuși, în scrieri mai tîrzii — cum ar fi, de exemplu, bhagavad-gitâ, parte componentă a Mahâbhâratei — paralelismul a două lumi17 — dintre care una este supremă, iar cealaltă esențial supusă —tinde să lase locul unui anumit tip de comuniune organică a întregului existent. în acest sens, Bhagavat declară că «strălucirea plecată din soare» este a lui18. Implicit, prin forța sa și pătrun-zînd în pămînt, Bhagavat susține toate ființele, hrănește ierburile și face totul să absoarbă, prin el, Soma, întrucît el este esența profundă a sevelor19 și temeiul sigur al existenței. Pe de altă parte, Bhagavat se preface în focul (Vaisvanara) ce străbate trupul viețuitoarelor20 și se așază, pînă la urmă, în inima de necuprins a realității obiective21.
Este adevărat că, în calitatea sa de zeu schimbat la față, Krishna își putea îngădui de a-și caracteriza acțiunea în acest mod. Numai că nu trebuie să uităm că, spre deosebire de Rig-Veda, epopeea Bhagavad-gftă năzuie să îndemne ființa umană de a acționa după modelul divin. Drept urmare, tendința lui Krishna, de a ieși din propriul său eu suveran, pentru a intra în lucruri, devenea, prin mecanismul ei, în condițiile în care acest mecanism era supus învățării, o atitudine specifică și sensibilității umane. Ceea ce se va reflecta pînă la urmă și în ansamblul teoriei referitoare la transmigraba sufletelor. Evident, procesul de elaborare a unui anumit gen de comuniune cu universul, prin actul de pătrundere în lucruri și în esența intimă a ființelor, se adăuga la ceea ce Scheler numește aspirația orientală — și în special impulsul budhist și cel brahmanic — de anulare a suferinței în plan subiectiv™.
Intr-adevăr, dacă spiritul occidental — înce-pînd din vremurile plămădirii mitului prometeic și ajungînd pînă în zilele noastre,— a încercat să obțină o suprimare obiectiva a suferinței, prin actul de punere între paranteze a cauzelor exterioare ale grijii și prin

remodelarea lumii reale, astfel ca această lume să devină mai bună și mai demnă de a fi trăită, sensibilitatea indică va căuta să îndemne la absorbirea în plan subiectiv a întregii dureri a lumii, pentru ca aici, în regiunile eului personal, suferința să fie abolită. Rezultă că această operație de suspendare a suferinței se întemeiază pe non-rezistență în fața răului23. Ceea ce va duce, în ultimă analiză, și o la negare de sine a vieții subiective. Acesta este adevăratul înțeles al Nirvanei (Nirvana) — idee ce desemnează neantizarea. în final pînă și a subiectivității omenești. Pe un asemenea temei spiritual al pasivității absolute și al renunțării s-a clădit în orient o întreagă civilizație. Trecînd însă peste această paranteză și revenind la cuvintele lui Krishna, vom spune că în ideea hindusă de prelungire a ființei raționale în lucruri, cu scopul de a însufleți totul, este anunțată parțial cuprinzătoarea doctrină europeană cu privire la starea de Eínfühlung.
Desigur, termenul aflat în discuție este greu de tradus. Ideea a apărut, pentru prima oară, în exprimarea luì Herder, cu un sens destul de precis. Ființa umană se organizează
— în vederile lui Herder — după felul de a fi al naturii; ea este o unitate în cuprinsul căreia părțile funcționează nedespărțite unele de altele24; aceasta face ca omul să se simtă, pînă la urmă, solidar cu toate faptele naturii și să-și proiecteze, în chip invers, imaginea sa asupra realității exterioare25. Ideea de proiectare și de simțire în lucruri a desemnat însă, de la început, înțelesul specific al termenului de Eínfühlung.
în primul rînd, vom sublinia deci că starea de Eínfühlung presupune o orientare a subiectivității spre lume și o transpunere în obiect. Această transpunere nu este însă indiferentă. Starea de Eínfühlung implică deci, în al doilea rînd, o trăire activă cu sensul spre obiect și o «simțire» corespunzătoare a acestuia. In sfîrșit, pe un al treilea plan, starea de Eínfühlung constituie o încercare continuă de schimbare la față a naturii, în așa fel, încît întreaga realitate să dobîndească o semnificație omenească. Tinzînd către umanizarea integrală a realității obiective, doctrina Eínfühlung-ului pledează, implicit, pentru teza solidarizării cu universul. Umanizînd deci
— sau făcînd totul după chipul și asemănarea noastră — iar aceasta în mod estetic și nu real, ne vom regăsi în final în lucrurile din jur și. în substratul acestor lucruri, ne vom simți exact așa cum ne descoperim în propria noastră alcătuire interioară.
în consecință, sîntem în măsură de a afirma că starea de Eínfühlung relevă o transpunere afectivă și simpatetică în însăși țesătura ascunsă a faptelor lumii și, din această cauză, avem dreptul de a traduce termenul respectiv prin expresia de obiectivare sensibila26. Dată fiind semnificația profundă a cuvîntu-lui, noi nu vom putea traduce în mod adecvat
expresia nici cu ajutorul termenului de empatìe» dar nici prin intermediul aceluia, mult mai apropiat, de Intropatle. în limba greacă prefixul en- înseamnă într-adevăr în și, prin extensiune, el relevă imaginea de înlăuntru; dar aceasta se petrece în înțeles strict static, Prepoziția en nu indică așadar direcția și acțiunea, ci situarea (ca în expresia a fi Fn cosà — én dómasì)27.
Implicit» cea de a doua parte a termenului de empatìe sugerează fie pasiunea sufletului, fie ideea de boala. în nici un fel cuvîntul patos nu exprimă și o stare de simțire care să fie eventual nepasională. Dimpotrivă, termenul de Einfuhlung se referă mai degrabă la cazuri mult

mai generale de sensibilitate și de contact cu obiectele și nu denotă în chip exclusiv trăirile rezultate dintr-o orientare pasională.
In orice caz, atît în concepția lui Robert Vischer, cît și în teoriile lui Lotze, Volkelt, Lipps și Wilhelm Wundt — marii creatori ai doctrinei referitoare la situațiile de obiectivare sensibila în sfera esteticului — elementul pasional nu intră explicit în discuție. Ceea ce apare ca fiind comun pentru toți acești gìndìtori e faptul că starea de Einfüh- · lung denotă o autoproiecție ideală și nu materială sau fizică în ființe și lucruri sau, mai exact spus, o transpunere sensibila în alcătuirea intimă a obiectelor aflate în lumea din jur, O asemenea transferare sensibila are deci, ca și în concepția lui Herder, un caracter ideal, de umanizare estetică treptată dar fundamentală a existentului. O astfel de proiectare subtilă și simbolică a subiectivității romantice în lucruri nu modifică nici măcar concluziile procesului de cunoaștere. Ea are rostul doar de a crea o lume estetică pentru noi; o realitate configurată și nouă, care să ne fie aproape. Evident, căile realizării acestui proces sînt diferite în vederile gînditorilor amintiți.
In linii mari, concepțiile privitoare la starea de obiectivare sensibila se împart — potrivit convingerilor lui Victor Basch — în două categorii distincte29. în prima grupare intră doctrinele care abilitează ideea că atitudinea de obiectivare sensibila se reduce în esență la teza «asociației» proclamată în psihologie de Fechner30. Sub acest raport, obiectivarea sensibila n-ar reprezenta un fenomen primordial al subiectivității, ci un raport derivat, care e reductibil la alte activități ale spiritului31. în rîndurile gînditorilor care au susținut această orientare se înscriu numele lui Lotze, Stern, Siebeck și Külpe32. Este neîndoielnic faptul că, transformînd starea de obiectivare sensibilă în raport nefundamental al activității psihice33, Lotze ajungea la concluzii psiho ogice practice. Aceste concluzii nu explicau însă relațiile noastre mai adînci, de factură estetică, pe care le nutrim, într-un mare gest de simpatie poetică, cu obiectele exterioare, Această observație este în esență valabilă șl pentru teoria lui Paul Stern.
De aceea mult mai Interesantă apare cea de a doua direcție teoretică privitoare la starea de obiectivare sensibilă, In cuprinsul acestei orientări doctrinare intră concepțiile estetice ale lui Volkelt, Lipps, Wlttasek, Groos,
Münsterberg, Kohnstamm și Wundt. In virtutea spiritului care stă la baza acestei viziuni intelectuale, starea de obiectivare sensibila, în calitatea ei de fenomen originar al sensibilității, face posibilă ridicarea deasupra simplelor legături asociative și pătrunderea intuitiva în obiect în așa fel, incit, detașând aparența lucrurilor — așa cum se exprimă Karl Groos34 —noi proiectăm, în locul rămas liber, modificările subiective propuse de simțirea noastră.
Apare evidentă constatarea că, din ansamblul doctrinelor formulate în spiritul acestei orientări anti-asociaționiste, cele mai importante teorii sînt acelea care au fost elaborate de Volkelt, Lipps și Wundt. Astfel, în concepția lui Volkelt atitudinea de obiectivare sensibila reprezintă unificarea de substanță35 a intuiției și a sentimentului30. Datorită acestei sinteze profunde, în atitudinea estetică, este cu putință ca cei trei factori ai contemplării — și anume percepția neutră (sau percepția lipsită de conținut sentimental), simțirea pur subiectivă și eliberată de orice disponibilități intuitive și, în sfîrșit, relația dintre primii doi termeni ai raportului contemplativ — nu sînt dați în mod succesiv ci apar simultan37 într-o formă originară

și puternic trăită. în baza acestei fuziuni intime, ceea ce înseamnă că sentimentul este încorporat în structura intuiției
— noi nu numai că trăim viu și integral obiectul estetic, dar sîntem în măsură de a ne proiecta propriile noastre semnificații și simboluri în lumea lucrurilor.
Pentru Johannes Volkelt forma unei atari proiecții a subiectivității în cuprinsul realității exterioare este dublă. De unde rezultă că discutăm, în cazul doctrinei lui Volkelt, despre o dualitate specifică a stării de obiectivare sensibila. Primul tip de obiectivare sensibilă este, în credința lui Volkelt, cel denumit prin expresia de Einfuhlung pro-priu-zis. în acest caz subiectul se prelungește sensibil în forma și în substanța ființelor umane. Al doilea gen de Einfuhlung este de natură simbolica. în această alternativă spectatorul se insinuează în însăși alcătuirea discretă a lucrurilor și a ființelor fără înfățișare umană.
Revelatoare este observația că, indiferent de forma pe care o adoptă starea de obiectivare sensibila și independent de gradul de adîncime la care ajunge, ea ramine întotdeauna — potrivit convingerilor lui Volkelt
— superioară simplei cunoașteri intelectuale abstracte38. Această cunoaștere este mai degrabă rigidă și se dezvăluie a fi prea puțin pătrunzătoare pe tărîmul esteticii. Deducem de aici că tendința antl-rigoristă și potrivnică gîndirii dianoetico constituie trăsătura de bază prin care se definește în general teoria privitoare la starea de Einfühlunr. Și este interesant să reținem că, în virtutea acestei însușiri esențiale, doctrina stării de obiectivare sensibilă se prezintă, dc la început, ca fiind adversara prin excelență a unor concepții actuale —— cum ar fi de exemplu viziunea susținută de bense — teorii care se referă la aspectul precumpănitor al Inteligenței abstracte în cuprinsul actului de contemplare estetică, Este indiscutabil că în
această chestiune, filosofìa Elnfühlung-ulul ajunge la unele constatări exclusiviste» în ‘ ' “π încercat să demon-
străm că noi nu putem aborda problema
alte împrejurări am
I
sensibilității de pe poziții unilaterale șl cîte-odată prea vagi. Sîntem deci siliți de a adopta, în acest sens, o atitudine lipsită de prejudecăți și cît mai cuprinzătoare, Nu este însă mal puțin adevărat că și «teoriile discursive» și intelectualiste din lumea contemporană greșesc, exagerînd de această dată importanța gîndirii raționale în cîmpul mai larg al contemplării estetice. Exagerarea nu are un temei riguros și semnele de «saturație dianoetici» pe care le descifrăm astăzi în arta occidentală sînt o dovadă în această privință. Dar, dincolo de discuția și de precizările noastre, teoria Einfuhlung-ului rămîne întemeiată pe tema afectului. Cît de esențial este acest motiv pentru întreaga doctrină ni-l dovedește faptul că el stă și la temelia concepției estetice a lui Theodor Lipps.
Și, într-adevăr, pentru Lipps, sentimentul — care satura intuiția în vederile lui Volkelt — constituie baza orientării noastre sensibile către lume. Pornind de la actul de des-
compunere vizuală, de pildă a unui întreg spațial perceput, în structurile — sau formele—sale simple39, sentimentele se pot instaura de îndată. Ele se instituie din clipa în care simțim că obiectul dat ni se înfățișează ca ocupînd un loc în spațiu și ca fiind purtător de relații de măsură. Reflexia relațiilor de măsură se traduce în planul sentimentelor. Acestea se obiectivează, însă, împreună cu senzațiile

însoțitoare40, și astfel ia naștere un univers de semnificații afective de factură estetică «în preajma» obiectului perceput41.
în acest mod, în percepția estetică, eul și noneul pot să coincidă și să se unifice42. Aceasta este o formă specifică a activității spirituale și a voinței43. Iar identificarea lumii și a eului nu face altceva decît să demonstreze că în sistemul global al existenței nu dăinuie separarea'14 ci unitatea indestructibilă a tuturor părților și a tendințelor43.
Ceea ce ne conduce direct la necesitatea de a pune în evidență stadiile prin care trece procesul de Einfuhlung, pentru a se ajunge la unificarea amintită. în optica lui Lipps, prima treaptă a obiectivării sensibile rezidă în capacitatea subiectivității de a realiza starea aperceptiva. La acest nivel, obiectul exterior este contemplat; asimilarea lui se îndeplinește însă, în așa fel, înch subiectivitatea unifica în permanență elementele componente ale entităților reale. Drept urmare, încă din acest moment discutăm despre o activitate a spiritului — în sensul kantian al cuvîntului — o activitate ce este în același timp a eului cunoscător, cît și a voinței individuale. Descoperim ca atare în obiecte forțe ce sînt autoproiecții ale modelelor interioare de acțiune umană.
Intr-un stadiu secund, dar mult mai profund, fenomenul de Einfuhlung ni se dezvăluie a i state empirică. în acest caz, experiența umană integrală — sau istorică — este aceea care ne demonstrează că a fost în măsură de a Introduce semnificații în cuprinsul realității obiective. Ceea ce face ca, în condițiile în
18
care trecem la noi acte de contemplare» sii percepem lucrurile ottetti cu însușirile alcctive pe care experiența umană Ie-в ti ansici at» de a lungul timpului» în lumea din afara noastră. La un al treilea nivel, procesul de obiectivare sensibilei devine un sistem de stdri sufletești de moment. în această perspectivă, vorbim de faptul că noi intuim obiectele și în funcție de sentimentele de plăcere sau do neplăcere pe care le nutrim în clipa trăită. ILezultă că ființa umană introduce elemente de bucurie sau de tristețe în acel univers în care, fără trăirile sale estetice, n-ar stărui decît relațiile dureroase ale existenței inerte. Al pali ulea stadiu specific procesului de obiectivare sen-sibilò este definit, potrivit vederilor lui Lipps» prin ideea de proiectare a oului in foi niele sub care ne apar celelalte ființe. Acesta este un car special al stării de Einfählung; deoarece ființele umane, de pildă,' au ele însele capacitatea de a se oglindi în propria noastră alcătuire lăuntrică.
Deducem de aici că cea mai mică modificare de fizionomie în înfățișarea altcuiva devine pentru noi un semn al propriilor noastre prefaceri interioare. în mod invers, transformările intervenite la nivelul impresiilor noastre sensibile le considerăm drept simboluri ce pot fi înțelese de toți ceilalți.
în sfîrșit. reținem că ansamblul momentelor enunțate, prin care se determină procesul de obiectivare sensibili, dobîndește sensul lui cel mai înalt în sentimentul fundamental al simpatiei estetice. înțelegem acum că prin intermediul acestui sentiment se realizează armonia funciară a eului și a non-eului — armonie ce intră în substanța originară a lumii întregi. Trebuie să subliniem că această idee a relațiilor reciproce dintre subiect și [urne este proprie și teoriei lui Wundt. în viziunea lui Wilhelm Wundt, termenul de Einfuhlung exprimă destul de clar această reciprocitate, «chiar dacă, din punct de vedere psihologic, el rămîne, în parte, nedeterminat»40. Și totuși,

este limpede că «dacă această expresie sugerează nemijlocit un fel de proiectare a sentimentelor privitorului în obiect, elementele mutate dincolo nefiind atît reprezentări, cît sentimente, atunci ea desemnează cu siguranță un motiv care nu poate lipsi în cazul пісГипеі Impresii de efect»47.
Rezultă de aici, pe bună dreptate, că starea de obiectivare sensibilă intră obligatoriu — deși ea nu este întotdeauna precis determinată — în orice atitudine autentică din sfera trăirii estetice.
Ceva mai mult, reluînd teza lui Lipps cu privire la rolul voinței în actul de constituire a stării de Einfuhlung, Wundt consideră că «întrudt sentimentele volițіonale se mută oarecum în obiect, ele îi dau viață acestuia și descarcă (subi, ns,) subiectul contemplator de sarcina îndeplinirii acțiunii »40.
în acest fel, Wundt ajunge să sublinieze o însușire de bază a obiectivării sensibile, Este vorba de capacitatea el de a face cu putință atingerea unui stadiu de (‘liberare aproape catharctlcă. Și astfel, însuflețind estetic oblec-conferindu-l acestuia viață60, starea de ^nfühlung, care se definește prin cel doi actori al săi — și anume primatul sentlmen-
tulul si posibilitatea ca sentimentele «Л Ho transferate «de către subiectul care percepe, în obiecte-devine o condiție a pro* funzimii trăirii estetice șl a adevărulu ariei, în sfîrșit, ar trebui să mal notăm că Ideea de l'anfăhluiig capătă în teoria Iul Worrlnger o interpretare aparte. în lucrarea acestuia, intitulată Abstraktion unti Elnfûhlungt starea de obiectivare sensibilei, ca o tendință spre natură, spre frumusețea expresiei șl către armoniile lumii șl echilibrul construcției clasice» este opusă stării de obstiacț/o Predispoziția abstractlzontă a spiritului constituie» în viziunea iul Worrlnger, o tendință de îndepărtare de obiectul exterior șl de natură în general șl definește o înclinație către geometric, către expresivitate puternică gotică^ și neliniște metafizică64» Am încercat în alte împrejurări să punem în lumină frumusețea operei luì Worrlnger, dar ne-am străduit, în același timp, să amendăm caracterul prea tranșant al antinomiilor amintite. în consecință, nu este cazul să revenim aici asupra unei atari probleme. Ceea ce reținem însă cu stăruință este faptul că, în ansamblu, doctrina ElnflWung-ulul nu numai că este deosebit de cuprinzătoare, dar că ea devine în epoca noastră din nou actuală. Cel puțin ea pare să recapete viață pentru acei teoreticieni șl artiști care mărturisesc că sînt saturați de prea multă rigoare pozitivă.
Dacă se întîmplă acest lucru, totul se explică într-un mod foarte simplu. Subzistă în doctrina E/nf()h/ung-ulul un nucleu de adevăr absolut. Sîntem nu numai individualități conturate, capabile de o gîndlre abstractă uimitor de austeră șl neașteptat de pătrunzătoare, ci și ființe ascunse în marea desfășurare a unor substanțe universale. Ne simțim solidari cu lumea pe care Abraham a pierdut-o, din cauza fricii și a unei conștiințe singularizate. Topirea aceasta în lume și întreținerea secretului dialog cu existentul, prlntr-un act de obiectivare sensibilă cu dublu sens și neasemuit de ciudat, sînt redate tulburător de Rilke în clipa cînd scrie: «Ce oare-am fi putut afla de la-nceputurl / decît că unul se recunoaște în celălalt Ц Deck câ-n preajma noastră prinde viață / Indiferentul; o I casă; o I livadă; o I lumină a serii, / dlntr-odată voi ați ajuns aproape sci puteți vedea / și, Ungă noi, îmbrățișînd, primiți îmbrcl-țișare. II Prin toate ființele un singur spațiu se întinde. / Spațiul de dinlăuntru al lumii. Păsările I ne traversează lin zburînd. Eu, care-aș vrea sâ cresc / mtf

uit afară și în mine crește pomul. II Cînd grija mă cuprinde, în mine o casei se ridicci / șl, cînd eu mei feresc, în mine crește scutul. / M-am regăsit iubind; în piept îmi odihnește / Imaginea frumoasei lumi șl plînge, I on.
Starea de obiectivare sensibili este* întregită aici prin actul de pătrundere a entelechiilor lumii în noi șl acesta e înțelesul mare al artei șl al adevărului vieții. TITUS MOCANII
Saint Thomas d'Aquin, Textes et études, traci, franc. Menessler, Paris, 1943, p. 83.
Cf, Idem, pp. 200-201.
* V. Graetz, H., Volkstümllche Geschlchte der luden, Wlen und Berlin, IX Aufl. (f, a.). 3 Bde, Bd. II. pp. 440-441,
n Cf, Saint Thomas d'Aquin, ed. rlt a
I цвели,
»« Cf. Kierkegaard Vlgllhis Haufnlensls 1912. p. 36.
'* '« Cf. R^Veda,
'λ, pp. 195—196.
ЪЖ Й í«M. «JJ.
« nimeni nu l-a víiut P" Dumneieu» (loan, I, IU). V. șl 1 liorna, d'Aquin, op. cit., p. HJ· » Cf. fiwwxo, XXII. I <*·
Cf, Kierkegaard, S.» Crainte et tremblement, IvriuuO'dlalectitnie per Johannes Silencio, trad. franc, l'iZu, Paris. Auliler (f.a.). (1935), r«p«tlv PP· 106—188: 121: W: 201.
. S., Oor bogrlff der /\n^tt von , traci, germ. Sehrnmpl, Jena,
_____ Monde ancien, Inde — Poésie lyrique 1, trad. franc. Langlois, Paris, 1870, respectiv Soci. IV, l lymme II, p. 324 ; Snct. VU, Hymo I, p. 531 : Snct, VIII, Hymme VI. 5, p. 586, 17 Această observația asta valabilă chiar dacă, in Rl^Veda, dualitatea dintre existenta reală șl aparența (dintra set șl asm) se dizolvă — dar numai atunci cînd se face abstracție, în mod provizoriu, de problema condiției umane — într-o unitate originara, care se reduce în fond la Ideea de Dragoste. (Cf» Шй-Veda, ed. cit.» Soct. VIII, Hymne X, 4). A se vedea în acest sens șl lucrarea Iul H. von Glawnapp, cu titlul Les littératures de 1'lnde. trad. franc. Sallley, Paris, 1963, pp. 99—100.
Cf. Bhagavad'gitFi, în Filosofia Indiană In texte, trad. rom. Al-Goorge, București, 1971, respectiv XV, 12; XV, 13: XV, 14-15.
ua-aa cf Scheler, M», Vom Slnn desLeides, în Morella, Leipzig, 1923, pp. 77=78.
ал Cf. Herder, j, G.» ideen zur Philosophie der Ce-schlchte dor Manschheit, în Herders Werke, 4 Bde», Leipzig und VVIen (f. a.), ed. Matthias, Bd. IV, pp. 53—55.
Cf. Herder, J. G.» Vom Erkennen und Empflndcn der menschlichen Sede, Leipzig, 1778, I, pp» 50—51. Notăm că Elsler subliniază Importanța gîndirii Iul Herder în această problemă, precizînd totodată însemnătatea tezei lui Jean-Paul, în virtutea clreia starea de Einfühiung este o încercare de a personifica întreaga lume (v. Èisler, R.» Wărterbuch der phi loso-phìschen Begriffe, 3 Bde., Berlin, 1910, Bd. I, p» 256).
Precizăm cu acest prilej că Etsler tălmăcește corect termenul, prin expresia echivalentă de introlecțle (Hineinveriegung). Așadar eui îndeplinește un act de Introlecțio a stărilor sale intime (sentimente, năzuințe) în obiectele (lucrurile, persoanele) din lumea ce ne înconjoară (Cf. Eisler, R.» op. cit», p 256). '47 Reținem că, în grecește, dacă en înseamnă lnt fără mișcare, ideea de în, cu mișcare, este redată cu ajutorul prepoziției eis.

în această ordine de idei să nu uităm faptul că fühlen semnifică, în limba germană, a simți, a pipăi, a resimți o durere, fără a conține și ideea de pasiune. att-aăCf. Basch, V., Les grands courants de l'esthétique allemande contemporaine, în La philosophie allemande au XiXe sièc/e, Paris, 1912, p. 86.
08 V, Lotzo, H., Geschichte der Asthetik in Deutschland. München, 1867: v. și Lotxe, H.» Crundxùge der Psychologie, VI Aufl., Leipzig, 1904, precum și K ulpo, O., Über den assoziativen Factor des Asthe-tischen Eindrucks, VierteIJahrschrift făr VV. Ph.» 1899, sau, Stern, P., Einfühiung und Association in der neuron Asthetik, München, 1892.
u>l Cf. Groos, K.» Einleitung in die Asthetik, Giessen. 1892, pp. 91—101 și pp. 135—177. Amintim că teza de bază a lui Groos este citată și de Basch (v. Basch, V., op. cit», p. 91).
Cf. Volkelt, J., System der Asthetik, München» 1905-1914, 3 Bde.» Bd. I. pp. 240 -254.
Basch. V.. op. cit., pp. 91—92.
aa Cf. Volkelt, j., op. cit., Bd. I, pp. 215- 220.
Lipps, Th.» Raumdsthetik und geometrisch-ohtische Tduschungen, Leipzig, 1897, pp?3l2 și urm. cf. Lipps. Th., Asthetik. Hamburg und Leipzig. 1902-1906, 3 Bde, Bd.. I. pp. 168-188.
Wundt, W., Grundzüge der physiologischen Psychologie, Leipzig, 1903, 3 Bde. Bd. III, p. 186.
41 Wundt. W.. op. cit., p. 186.
48 Idem, p. 188.
4a~61 Ibidem, pp. 189—191.
M-84 Worringer. W.. Abstracție și întropatie, București. 1970. pp. 37-39; 41-46; 164 și pp. 176-181. Ÿ
Rilke. R. M.» Ausgewdhlte VVerke. Leipzig, 1942, Bd. I, p, 342. Notăm în acest context și splendida formulă cu înțelesuri alchimiste a Iul Blaga: «eu CU lumina mea sporesc a lumii tăind ».

DESPRE ARTA REVOLUȚIEI

Λ» STRIGALEV

în istoria culturii și artei sovietice, planul leninist privind propaganda monumentală ocupă un loc de frunte. Aici, ca și în alte domenii ale activității sale, Vladimir Ilici a sintetizat teoria și experiența revoluționară, de la reveria utopică a lui Campanella, pînă la discuția, ce s-a ivit după februarie 1917, în legătură cu atitudinea față de monumentele țariste, și de la practica Revoluției Franceze și a Comunei din Paris pînă la activitatea sovietelor șl inițiativele maselor populare. însă ceea ce pînă atunci fusese disparat și puțin ia număr, sugerat sau căutat doar, a fost transpus într-un sistem și pus la baza politicii de stat în domeniul dezvoltării artei.
Planul pentru propaganda monumentală a fost lansat de V.l. Lenin în condiții extrem de grele pentru țara noastră. Aceasta a fost comanda socială făcută de noua putere populara artiștilor din toate specialitățile. Ca tematică el întruchipa cele mai înalte idealuri ale intelectualității progresiste ruse, iar prin faptul că se recurgea la formele monumentale ale artei, creația artiștilor se adresa celor mai largi mase populare. Arta revoluționară trebuia să devină eficientă și utilă, trebuia să fie în slujba cauzei instruirii și educării poporului, adică a cauzei pe care cei mai buni reprezentanți ai intelectualității din Rusia o considerau întotdeauna drept o datorie a lor.
Prin planul pentru propaganda monumentală puterea sovietică întindea mina intelectualității creatoare, care pe atunci era în mare parte

dezorientată și căuta să saboteze. Din acest motiv, unul dintre rezultatele importante ale îndeplinirii planului a fost reeducarea politică a artiștilor ce se formaseră în anii premergători revoluției, care aparținuseră ţn trecut fie vîrfurilor ce dețineau înalte demnități profesionale, fie boemei anarhizante. Capito de importanță principială al propagandei monumentale a fost atitudinea față de monumentele ridicate în cinstea țarilor și a slugilor lor; unele dintre acestea, cele mai reacționare în ce privește conținutul, care nu aveau merite artistice prea serioase, au fost date jos ; altele, cele mai valoroase, au fost reconsiderate din punct de vedere artistic în așa fel încît pe primul plan s-a pus în evidență nu tematica, ci calitățile compoziției, calitățile plastice sau rolul lor în ansamblurile urbane care se formaseră; o a treia categorie de construcții a fost transformată, adaptată la țeluri noi» Dărimarea unui număr de monumente țar iste, decretată de guvernul sovietic, n-a avut nimic comun cu dezlănțuirea instinctelor distructive ale unei mulțimi inconștiente» Dimpotrivă, aceasta a fost un act plin de conținut» simbolic, organizat totodată in mod practic, ca o activitate tehnic-complexă. Jurnalele de actualități cinematografice au făcut propagandă pentru această activitate și au reușit să fixeze, lucru care nu pare neașteptat, procesul dărîmării «celor mai uriti idoli »,

Dărîmarea monumentelor poate fi un act tot atît de important ca și edificarea lor, Revoluția nord-americană a dat jos monumentele regilor englezi, revoluția din 1789 statuile regilor Franței, Comuna din Paris — relicva dinastică, monumentală, a Bona· părților — Coloana Vendôme. Dărîmarea monumentelor țariste în Rusia revoluționară a continuat această tradiție, lucru care ilustrează perfect complexitatea pe care o are problema moștenirii culturale, lipsa de echivalență, contradicția Internă a acestei probleme, care nu poate fi rezolvată dogmatic.

Printre textele aprobate de I enln pentiu a figura pe panourile propagandei mo-

20

numeratale se pot vedea și cuvintele lui Bakunin : «Spiritul de distrugere este un spirit creator», și parafrazind ideea lui Pușkin : « Respectul față de vechi este fără îndoială unul din semnele unei culturi autentice».

Activitatea creatoare, care implica participarea artei monumentale revoluționare, a început chiar anterior dărîmării monumentelor dedicate monarhiei, cu punerea fundațiilor pentru necropolele revoluției îndată după Revoluția din februarie și după cea din octombrie, la Retrograd, Moscova și într-un număr mare de alte orașe și localități. A apărut un nou element ideologic și urbanistic al centrului public al orașului. S-a acordat istoriei revoluției ceea ce i se datora. Necropola revoluționară a introdus în centrul public al orașului un conținut nou, a permis reconsiderarea psihologică și emoțională a centrului, format de veacuri, al orașului, a propus coordonarea compozițională a noilor elemente cu cele vechi, a servit drept punct de plecare pentru acțiunile urbanistice ulterioare. Activitatea artei decorative-monumentale din acele zile s-a dovedit a fi atit de clocotitoare și de Intensă, cum societatea rusă nu mai cunoscuse înainte de revoluție, S-au propus proiecte îndrăznețe și origi-nale, o mare parte din ele fiind realizate în practică. Au fost încercate într-un fel sau altul toate tipurile tradiționale de lucrări ale artei monumentale și >au pus în evidență numeroase altele noi : tribuna; c-ocierea monumentului cu tribuna, a monu

mentului funerar cu tribuna, a monumentului fune-r

rar cu muzeul, biblioteca, stația de radio, construcții alcătuite din mase dinamice, construcții dinamice în timp (în genul monumentelor propuse la Retrograd, glorificînd munca, ce trebuiau să fie completate cu noi elemente la fiecare victorie importantă în domeniul muncii). Ca o valoare întru totul nouă a fost reînviată vechea tradiție rusă a clădirii-monu-ment, care s-a manifestat în proiectele pentru turnul Internaționalei a lll-a, operă a artistului V. Tatlin, sau a mausoleului închinat comisarilor din Baku, operă a artistei T. lakulova, precum și într-o serie de alte proiecte.
în noile monumente portretistice poporul a glorificat pe cei care au luptat pentru libertatea lui, pe Razin și pe Halturin, pe Rîleev și Pestei, pe Hert-zen și pe Bakunin, Perovskala și Kaliaev, Plehanov șl Volodarski. înainte ca în piețele orașelor Rusiei revoluționare să se fi ridicat monumentele lui Marx, Engels, Jaurès, Lassai le, Blanqui, s-au ridica t monumente închinate creatorilor din cultura rusă și mondială —- lui Dostoïevski și Pleine, Rubliov și Cézanne, Beethoven șl Skrlabln. Pe lîngă acestea, s-au construit obeliscuri, coloane, arcuri, monumente cu forme cu totul noi, în cinstea Revoluției, Libertății, Eliberării muncii, în memoria luptătorilor revoluționari anonimi.
Formele monumentale, cale complexă, întrunind în mod sintetic mijloacele diferitelor arte, erau pe atunci proprii întregii arte.
împodobirea sărbăto
rească a orașelor, în cele mai bune exemple ale sale, oferea o rezolvare de ansamblu care servea uneori drept prototip pentru lucrările urbanistice de mai tîrziu. Chiar și teatrul a ieșit în spațiile urbane, creînd noi tipuri de reprezentații, în care arhitectura a devenit unul din personajele cele mai importante.
în locul zvonului clopotelor de biserici, în oraș au răsunat orologiile redînd melodiile revoluționare «simfoniile sirenelor», «orgile muncii», salvele de salut. în ansamblu, toate aceste procedee au fost concentrate asupra restructurării vieții, asupra schimbării aspectului orașelor și a întregului mediu înconjurător, a reînnoirii conștiinței și emancipării ei. a scoaterii ei din supunerea pasivă față de orîn-duirea stabilită de secole. Activitatea artei decorative-monumentale a constituit în această privință o parte foarte importantă și efectivă a procesului mai larg de transformare a vieții.
într-adevăr, majoritatea lucrărilor de artă decora-tivă-monumentală aveau în mod intenționat un caracter provizoriu sau erau proiecte pentru viitor. Aici s-au făcut simțite, desigur, condițiile de viață nespus de grele din acei ani. Era semnificativ însuși caracterul problemei pe care o punea viața — trebuiau să aibă loc neîntîrziat, de urgență, schimbări vizibile în aspectul orașului, al principalelor clădiri, măcar pentru o sărbătoare de scurtă durată, marcată în Calendarul roșu.
Nici condițiile tehnice-materiale, nici timpul n-au

In ilustrație:
1. V.E. TATLÌNt Proiect dc monument ol Internaționalei a II Pa, 1919
2. A. A. VESNIN, L.S.POPOVA: Proiect dc decor pentru un spectacol dc mosc organizat in cinstea Congresului al lll-lca ol Komintcrnului, 1921
3. NJ. ALTMAN: Muncitor, 1918, Panou (din Piața Dvorțovaia din Petrograd) pentru l-a aniversare a Revoluției din Octombrie
4. A. A EKSTER: Schiță de decor pentru un balei pe muzică dc Skriobin, 1922
5. J. A. FOMIN: proiect de monument în orașul Bah-moci, 1923
6. A. A. VESNIN: Compoziție picturala, 1913 — 22

7. M. CHAG.ALL: Călăreț, schiță pentru un panou festiv din Vitcbsk pentru Pa aniversare a Revoluției din Octombrie, 1913
permis să se meargă pe calea obișnuită, cunoscută, din istoria revoluției artelor decorative-monumen-tale. Operele artei revoluționare erau cerute în cantități mari și trebuiau sâ posede calitatea de a ft puternic impresionante. Monumentele și panourile provizorii erau adesea îndepărtate sau se degradau repede din cauza fragilității lor, însă ele continuau să trăiască în memoria și în conștiința oamenilor.
Astăzi s-ar părea că operele de artă decoratîvă-monu-mcntală ale revoluției, de regulă provizorii, modeste ca proporții, executate din materiale perisabile (multe din ele rămase chiar doar ca proiecte), nu puteau să joace un rol important în viață, și treceau pur și simplu neobservate. Această situație este arătată și de numeroasele critici ale contemporanilor, adesea extrem de energice și de severe. însă lucrurile nu stăteau astfel. Iar critica este numai o dovadă a nemulțumirii. Niciodată pînă atunci în Rusia arta nu fusese obiectul unui interes atît de insistent, manifestat și în discuții, controverse. Țara lupta, construia o viață nouă, combatea dezorganizarea, foametea, tifosul. Arta participa la toate acestea. Și tot oamenii care luptaseră pe fronturi, menținuseră producția ce devenise aproape muribundă, făceau cozi, așteptau știri în fața « Ferestrelor Rosta », răspundeau artei cu o aten-
Deschideți ziarele îngălbenite ale acelor ani, paginile oricăror memorii, scrise mai tîrziu. citiți însemnările străinilor veniți în vizită, întrebați-* pe martori și fără să vreți veți rămîrea uimit, af'înd ce loc important au ocupat în viața grea de atunci problemele artei, pregătirea și realizarea festivităților, discuțiile despre futurism, acțiuni e activiștilor din domeniul artelor. în special ale lui Maia-kovski. în aceste zile el a emis lozinca ce exprima programul artei revoluționare :
Destul cu adevărurile de doi bani
Șterge ce-í vechi din inima ta Străzile sînt penelurile noastre Piețele — palatele noastre
Planșe în relief, foarte mici, cu texte agitatorice, mici busturi-monumente provizorii, panouri festive, care erau menținute cîteva zile, caravana de agitație acoperită cu ilustrații în culori vii, care se oprea în orașe o zi sau două, spectacolul teatralizat, grandios, pentru mase, cu mii de participanți și zeci de mii de spectatori, expoziții ale proiectelor pentru concursurile de monumente de orice gen, mede'-'* unui turn-monumenî grandios în cinstea Internaționalei a lll-a. . . Si toate acestea au trecut si
• » * pare-se n-au putut lăsa urme durabile, au trebuit, inevitabil, să dispară din memoria oamenilor, sâ fie
ție vie și exigentă.
înlocuite cu impresii noi.
Dar să lì fost așa, oare I Poate fi uitată arta révolu* ției, nu va rămîne ea pentru totdeauna îndrăgită, marcată de aceea unicitate deosebită, de acea primordialitate, care deosebesc puținele și cele mai importante etape de răscruce ale istoriei?
Viața nouă, noile sarcini, noile idei, noul rol al artistului în societate, nu permiteau să se lucreze ca mai înainte, Pentru majoritatea zdrobitoare a artiștilor, oricărei orientări creatoare i-ar fi aparținut ei, este proprie în acești ani tensiunea încordată pentru căutarea unei inovații, pentru căutarea unor noi forme, în concordanță cu spiritul vremii. Condițiile concrete de muncă, ce reclamau din partea artiștilor o orientare agitatorică, impuneau căutarea unor

mijloace artistice care ar fi stimulat înțelegerea spectatorului, i-ar fi atras atenția în mod imperios; care ar fi oferit micului monument sau relief posibilitatea de a nu se pierde în cadrul arhitecturii și spațiilor urbane.
Problema formei în arta anilor revoluționari a provocat întotdeauna dispute acute, ca și problema atitudinii față de moștenirea trecutului. în cursul jumătății de secol ce s-a scurs, în concepțiile și în gusturile noastre estetice s-au produs schimbăr importante. Au devenit clare, îndrăgite, necesare și pur și simplu «evidente» multe din lucrurile care cu cincizeci de ani în urmă erau înțelese
* · drept lucruri cu totul noi, neobișnuite și discutabile. Aceste schimbări în concepții nu s-au produs de la sine, ci ca rezultat al creației multor artiști. Căutările din acei ani au îmbogățit considerabil arsenalul artei sovietice sì mondiale.
Lucrările lui Tatfîn, Malevici, A. Vesnin, Rodtchenko, Exter și alții au fertilizat arhitectura, designul, au constituit o încercare de a lărgi limitele tradiționale ale sintezei artei. în aceste căutări au existat irosiri, erori de calcul, însă aceasta este calea oricărei inovări. Străduința de a lucra într-un fel nou, de a fundamenta estetic noile materiale, noile construcții, de a organiza formele vieții sociale, care se nășteau — erau aspectul de forță al artei.
Arhitectura a participat din capul locului la propaganda monumentală: se rezolvau problemele sintezei dintre operele de artă decorativă-monumentală și spațiile urbane, s-au ridicat monumente arhitecturale, s-au făcut noi sistematizări, noi « microforme», pregnante în înfățișarea orașului. Un rol important în dezvoltarea artei, în căutările asupra orientării și stilului au jucat concursurile, în cadrul cărora se încerca a se exprima caracterul romantic al revoluției atît prin fantezii à la Piranesi, cît și prin construcții ascetic-despuiate. Aceasta a fost proiectarea pe hîrtie, de care nu se putea lipsi nici o epocă de răscruce din arhitectură, Primele posibilități care au permis realizarea unor construcții importante, reale, au contribuit la avîntul creației în arhitectură, Arhitectura sovietică din anii aceia a creat o serie de construcții și proiecte remarcabile, în care elementul propagandistic a constituit funcția conducătoare : pavilioanele Expoziției agricole, pavilionul URSS din Paris, proiectele pentru clădirea « Pravdei din Leningrad», a «Tribunei Iul Lenin » și altele. Tot în acei ani au fost create construcții și proiecte memoriale, cum este monumentul din Cîmpul lui Marte, proiectele pentru mausoleul celor 26 comisari din Baku, cum este Mausoleul lui V,l, Lenin, In prezent, materialele referitoare ia arta din primii ani de după Revoluția din Octombrie sînt considerate și ca rezultatul activității unor artiști și grupări cu concepții extrem de diferite și, totodată, ca o unitate istorică determinată, multi
laterală și contradictorie, oglindind însă in mod obiectiv epoca.
Arta acelor ani are aspectul său unic, anumite trăsături stilistice comune pe care le putem distinge deosebit de clar de la distanța pe care ne-o dă istoria, «Stilul lui Octombrie » — pentru realizarea căruia s-au străduit artiștii încă de pe cînd se pregătea prima aniversare a revoluției — este o noțiune estetică absolut reală.
Mulți pictori de șevalet, graficieni, au devenit în acei ani monumentaliști, pictorii și arhltecții și-au încercat puterile în sculptură, în montarea unor spectacole grandioase, sculptorii rezolvau probleme de arhitectură etc. Și acestea nu erau provocate numai de condițiile timpului, ci exprimau și aspirațiile către formele mari, către sinteză.

Propaganda monumentală s-a dovedit a fi o mare școală profesională și ideologică pentru numeroși artiști sovietici din diferite ramuri. Dacă pînă la Revoluție monumentaliștii se puteau număra în arta rusă doar ca niște cazuri singulare, în primii ani ai revoluției sute de pictori și de sculptori și-au încercat puterile în diferitele genuri ale artei decorativ-monumentale.
Mulți maeștri ai artei sovietice, care au devenit ulterior cunoscuți, au intrat în viața de creație tocmai în anii aceia, începînd cu executarea comenzilor pentru noua artă monumentală revoluționară. Propaganda monumentală s-a dovedit a fi pentru tineret o școală de creație si de viată. Elevii școlilor • J > Ì I
de artă din Moscova, Retrograd, Kiev, Harkov, Vitebsk, Kazan, executau picturi murale, proiectau monumente, scriau afișe. Trebuie notată afluența de muncitori, funcționari, țărani, soldați ai Armatei Roșii care s-a produs în anii aceștia în artă. în arta monumentală artiștii autodidacți arareori reușesc să obțină succes. Totuși și aici s-au obținut realizări interesante. Numeroși autodidacți au studiat ulterior, au devenit artiști profesioniști. Este greu nu numai să enumerăm nominal, ci chiarsă ne imaginăm, marele cerc al creatorilor din cultura noastră multinațională care au participat în acei ani la dezvoltarea artei decorative-monumentale : erau prezenți aici și activiști politici, și scriitori și regizori, și muzicieni, și ingineri și horticultori și oameni din alte profesii, îndată după publicarea decretului « Despre monumentele Republicii», planul pentru propaganda monumentală a avut o largă rezonanță nu numai în capitale și în marile centre de cultură, ci și în toată țara, uneori chiar și în locurile cele mai îndepărtate. Printre primele ecouri ale decretului Sovnarkomu-lui au fost știrile din Penza, despre edificarea în acel oraș, la 1 Mai 1918, a primului monument din lume dedicat lui Karl Marx; din Ufa - despre alocațiile pentru punerea fundațiilor a trei monumente dedicate unor luptători de seamă ai revoluției; de la Cazacii de la Don, care propuneau ridicarea unui monument al lui Stepan Razin la Moscova în Lob-noe Mesto; de la țăranii siberieni, care luaseră hotă-rîrea să ridice monument lui Dostoïevski și să amenajeze un muzeu-bibliotecă memorial al acestuia la Kuznețk,
în anii 1918 - 1923 edificarea decorativ-monu-mentală s-a desfășurat cu o intensitate deosebită în orașe ca Saratov, Vitebsk, Ekaterinburg (Sverd-lovsk), Kiev, Harkov, Odessa, Perrn, Kazan, Astrahan, Pe harta propagandei monumentale trebuie să notăm mici localități cum ar fi; Klin Rtișcevo Kun-gur, Meșiovsk. Mosalsk, Senkursk. Lohvlțî, Romnî Bodaibo și multe altele.
Proclamarea autonomiei naționale s-a manifestat
de regulă, prin acte de propagandă monumentală: la Petrozavodsk s-au înălțat monumente cu ajutorul artiștilor din Retrograd, la Kazan s-au pus fundațiile și apoi a fost edificat monumentul comisarului pentru afacerile naționalităților musulmane, Mulle-Nur Vahitov, la Ceboksarî «Obeliscul roșu», iar în memoria lui Stepan Razin, un arc la loșkar-Ole (pe atunci Krasnokokșais) etc.
Acest proces nu era concomitent și uniform în toată țara. El era determinat de desfășurarea războiului civil și de instaurarea puterii Sovietice. în Bielorusia, în Ucraina, în multe părți ale Rusiei se recurgea la propaganda monumentală atunci cînd orașele erau eliberate de armatele albgardiste și intervenționiste, iar noile monumente de multe ori dispăreau distruse fiind de partizanii lui Denikin, ai polonezilor albi, ai lui Wrangel. în scurta perioadă a instaurării puterii Sovietice în iarna anului 1919 în Pribaltica, a avut loc

același proces : au fost dărîmate monumentele monarhiste, orașele erau pavoazate pentru festivitățile revoluționare, s-au proiectat și s-au construit chiar monumente revoluționare provizorii. Atunci cînd puterea sovietică a învins în Azerbaidjan, în Armenia și în Gruzîa, s-a recurs și acolo la propaganda monumentală. Unul dintre primele monumente revoluționare a fost ridicat în Asia Centrală la Samarkand. Arta monumentală sovietică a fost de la bun început monumentală.
Trebuie să vorbim despre semnificația internațională a tinerei arte sovietice. Experiența propagandei monumentale a fost folosită în mod nemijlocit, în timpul revoluției, în Germania șî în Ungaria, remarcabila artă monumentală a Mexicului, conform declarațiilor repetate ale creatorilor ei, s-a bazat în mod egal pe cuceririle Revoluției mexicane și pe acelea ale Revoluției din Octombrie. Experiența construcției socialiste și experiența artei sovietice era studiată cu aviditate în acele vremuri de delegațiile muncitorești, de membrii Komin-ternului, de intelectualitatea progresistă din diferite profesii. Ea s-a făcut de îndată cunoscută și a apărut în publicații străine. Prezentarea regulată a artei sovietice în expoziții internaționale a început foarte de timpuriu.
Propaganda monumentală și-a îndeplinit sarcina sa istorică, a stimulat viața artistică a țării» a unit strins forțele artistice în jurul artei — revoluționară ca probleme și țeluri, monumentală după caracter — a adus o contribuție serioasa la confirmarea noii concepții de viață, la formarea opiniilor estetice contemporane. Ea a avut influență asupra creșterii cadreloi creatoare, a marcat calea dezvoltării artei în societatea socialistă.
în românește de R. MOȘINSCH!
24
9
Íntimo carieră artistică atit de îndelungată și de laborioasă ca aceea a iyi H. Catargi» varietatea stilistica este o firească expresie a straturi or succesive în formație, a căutărilor pline de curiozitate, a evoluție; însăși» dinspre sensibilitatea înaripată a tinereții înspre calmele lumini ale unei armonioase, filosofice senectuți» Fiecare modalitate stilistică pe care o întîlnești contemplînd opera acestui pictor solar îți indică o etapa cu explicațiile ei. Umbli printre tablourile lui Catargi ca într-o aventui a de cunoaștere și te bucuri de frumusețea lor care te cheamă în candoarea lor atît de bună și de înțeleaptă, dar ți se relevă cu greutate, ca lucrul de adevărată substanță. Imaginea își clamează spre tine mai întîi culoaiea, delicată și șăgalnică de parcă ar fi un joc. Parcă e Delacroix și nu e, și sînt rozuri sudice și orient și balcoane și nuduri. Acuarela e transpai entă și fluidă, tușa nu se vede. Liniile desenului, nervoase, puternice, au * o apăsare care stilizează de la sine. Sînt străzi drepte, sugerate de perfect desenatele unghiuri ale caselor, în tuș care șerpuiește, sînt străzi portugheze, cu asprimi și sveltețe meridională.
Ai, mai departe, surpriza unor copii făcute, în tinerețea maestrului, după cîțiva pictori vechi, Carpaccio și Veronese și Poussin, și nu-ți dai seama decît după ce ai văzut totul, pînă la zi, de importanța lor, revelatoare de nuclee arhetipale. Sînt în acele mici întîlniri între tînărul pictor și bătrînii meșteri cîteva semne pe care le recitești abia într-un periplu în regres. E desen și modulație prin culoare, e mișcare înfășurată în sine, sînt brunuri calde, cu o tentă de dramatism exprimată tot prin culoare, e o oprire pe o micro-con-strucție poussiniană. De aici încolo pornesc toate ramurile întrebătoare ale stejarului, fiecare pe axul și în direcția ei liberă, dar și supusă

unității de rădăcină. Lumea lui Catargi, universul picturii sale se constituie din nenumărate experiențe interioare, din nenumărate contacte cu lumea, exprimate în imagini vizuale. Obiecte familiare, cotidiene, flori, nu multe, dar urmărite în cîteva simplificări izbitoare, copaci, case, pămînt, apă, cer. Toate se așază și se construiesc in cîteva tipologii stilistice fundamentale care coexistă într-un chip aproape uimitor prin varietatea valențelor sensibile ale artistului, legate de un substrat comun creator, Pictorul face, în special în ultimii cinci ani, înnoiri în propria sa expresie, într-o diversitate care exprimă în același timp și permanențele și devenirea, mișcarea și imobilitatea, caldul și recele în paletă, adică izbutește să unifice, peste contrarii, viziunea sa adîncă asupra lumii.
Uneori maestrul construiește ca un Cézanne liric, cu o riguroasă încadrare be prim-planuri între arbori, printre care se străvăd coline, Dar liniile cărbunelui au niște ritmuri armonioase ca într-o rețea de linii muzicale, cu niște subțirimi și transparențe de ? tristețe delicată, ca în desenul intitulat simplu Peisaj, Și tot așa în cele două sepia din Roussillon, Uneori mișcarea se rotunjește, se învolbu-re^ă ca într-o furtună, ca într-o agitație cosmică, Calitatea nouă a ușei)n acuarelă așază culoarea în S'tate corole și în Casă la Cefali/ m Peisaj la Gir gente.
ZOE DUMITRESCU-BUȘULENGA
GÎNDURI PE MARGINEA UNEI EXPOZIȚII:
H. CATARGI
în uleiuri, mișcarea țîșnește din formele și volumele și elementele construite în cîteva direcții simbolice. Oricît ar fi de clădite peisajele naturale ori citadine ori maritime, oricît s-ar arăta prins în contururi puternice pămîntul, reconstruit cu siguranță și foarte dens în materie, oricît ar fi de imobilă apa albastră fixată în tușe mari, divizate, pretutindeni drumul își face loc, mereu ascendent, mereu îndreptat spre zare. Fie că un cer dramatic, apăsător, domnește, ca un cer vlaminckian, peste Stradă la Cacérès, Fie că orizontul se adîncește și se înalță ca în Drum spre Faraoane, sau clădirile se strîng în cloisonné-uri ca de cuburi, în Pod la Salamanca, roșii, galbene, jucăușe, fie că marea se întinde palid albastră în prim-planuri, ca în La Rochelle II, simbolul drumului se regăsește în toate, explicit sau implicit, aspirație spre cunoaștere, spre absolut.
Urcușul încet cotește printre construcții cenușii-brune șl din el se înalță, ca un strigăt solemn și drept, clopotnița, în Orgerus.
Iar în Mykonos, pur ca un decor tragic grec, urcușul scurt sfîrșește într-o goală arcadă, ca într-o poartă, alt ascuns simbol de cunoaștere proiectată spre cerul întunecat al destinului, Poarta se regăsește și în marine, în toate peisajele de la La Rochelle, în fund, ca printr-o intrare străjuită
de turnuri, se întîlnesc marea și cerul, într-o verticală albastru-albă, ca într-o făgăduită bucurie a luminii. Iar printre Stmci la Cefalù, tot ca printr-o strungă ce poate însemna moira sau ananké, se deschide un ocean de lumină, ca o pace care te inundă, te covîrșește. De altfel, fie că e vorba de tonuri pe tonuri în paleta albastră sau în cea cu brunuri intense, lumina e un element esențial al picturii noi a maestrului. Și mai cu seamă brunurile irump din cînd în cînd în lumini aurii, fie că modulează în stînci ori căpițe, fie că radiază din ziduri ori se desfășoară pe ceruri glorioase, lumini cu calități aproape tactile. Vegetalul are și el simbolistică proprie. Solitudinea și puterea, ca și suferința, tinerețea și vîrsta toamnei se descifrează din înflorirea triumfală a pomului din Cdpițe, din copacii chinuiți de

pe Drumul la Cfmpulung, șerpuind despletiți, din exploziei dureroasă a sălciei desfrunzite, atît de plină de forță, din Salcia bătrînă, Mai ales putem înțelege sinteza unei evoluții a vîrstelor omenești din Drum la Agapla (1972), din simetria și disimetría dramaticei pînze. Pe brazdele brune ale pămîntului în dense fîșil, modelat în adevărate trepte, doi copaci. Stejarul, mai jos, e în plină ecloziune, calmă și sigură ; salcia, desfrunzită, hirsută, cu două trepte mai sus, strigă din geometria
răvășită a ramurilor goale In despuierea ei însă, e numai o pierdere a aparențelor, o dramatică esențiali-zare, capătul înțelepții al existenței. Esențializarea realizată de artis' în vegetal operează și asupra obiectelor. Stau mărturie ciudatele naturi statice în care formele se simplifică și se epurează de orice element superflu, iar culoarea se îndulcește, se subție, îmblînzită, definitiv supusă, ca în Natură statica cu sticlă neagra. Iar dispunerea obiectelor pe ecrane cu forme geometrice este un adjuvant al acestei esențializări. Aici mișcarea a intrat în nemișcare într-o superioară sinteză, însuflețind dinăuntru obiectele. Limitarea prin formă geometrică strînge puterea mișcării, o oprește și o transformă în energii esențiale. Obiectele sînt scoase din fluxul timpului și din ordinea caducității, și introduse în ordinea perenă a artei.
Și peste munca neîncetată și (o bănuim) îndîrjită, de o jumătate de secol, a maestrului, pentru supunerea lumii exterioare, s-a lăsat, în acești ani, de adevărată plenitudine creatoare, o imensă bucurie, ca un văl care acoperă truda și dă naștere artei mari, de viziune originală a universului, de expresie artistică esențial izată. De aceea paleta lui Catargi poate seamănă astăzi, în chip ciudat, cu un mic univers planetar.

SA! IDA POPESCU SĂRĂMĂT

1

B % J]

я

■ * 1

ATELIER

Pictor. Născută la 22 martie 1927, la București. Studii : absolventă a Institutului de arte plastice « Nicolae Grigorescu » din București (1954).

Din 1954 participă la expoziții de stat și la alte manifestări colective. Expoziții personale: 1959, 1967, 1970 - București; 1971, 1972 - Roma. Participări la expoziții românești organizate în străinătate : 1969 — LOdenscheid, Beyrut; 1972 — Varșovia (Expoziția «12 pictori români»).

Participări la expoziții internaționale: 1971 — Napoli (Concursul «Italia 2000»).

Premii : 1971 — « Mostra premio », Concursul « Italia 2000», Napoli.

Prin pictură simt că trăiesc sincer, fără opreliști .

Prin linie și culoare vreau să redau ceea ce e mai greu de văzut cu ochiul liber.

Cuvintele mele nu pot spune niciodată exact ce simt și gîndesc mai bine deci't, sper, pictura mea.

1. în giddind, ulei
2. Discuție (detaliu), ulei
3. Toumnd bogată, ulei
4. Naturel rnoartû cu mascJ, ulei
5. Gri și galben, ulei

ATELIER
Gravor. Născut la 17 martie 1936, la București.
Studii: absolvent al Institutului de arte plastice « Nicolae Grigorescu » din București (1969).
Din 1970 participă la expoziții de stat și la alte manifestări colective. Participări la expoziții românești organizate în străinătate: 1971 - Bayreuth; 1972 - Havana, New York, Bruxelles; 1972/73 — Moscova.
Participări la expoziții internaționale: 1972 — Veneția, Torino, Biella.
Căutînd mereu adevărul, se ivesc semnele de întrebare. Răspunsul nu-l poți găsi de unul singur.
Arta este un gest de responsabilitate umană, și atitudinea pe care o adopți în fața vieții este adevărata bază a realității.
Omul se poate înșela, artistul nu are dreptul.
»
28
α
DJinjDAOD WOjOA^Ô •QjnADjSo/ix xz Ή оэдшпд X DJUQDA>D J$ duojo.oo
*p^ÿoj3ouw$ 7 pjn*DJ$O]țX 'PlDâZnțV 3

arta românească organizate în străinătate : Cleveland : 1972 New York; 1973
Mă simt dator să tiu consecvent crezului căruia cu nestrămutată dragoste îi închin întreaga mea ființă: prin cinste și muncă susținută la desăvîrșire.
;»,χ· ef\
Pictor. Născut Ia 12 septembrie 1922 la Dorohoi., Studii : absolvent al Academiei de Arte Frumoase din lași (1946); urmează cursurile Facultății de Litere și Filosofie a Universității din lași (1941-1945).
Din 1944 participă la expozițiile de stat și la alte гпапь testări colective. Expoziții personale: 1958.1%1.1964 — București ; 1965 — Suceava ; 1967 — Botoșani , 1968 — București; 1969 — Suceava, Botoșani ; 1971 — București: 1972 — iel-Aviv ; 1973 — Suceava, Botoșani.
Participări la expoziții ve
1971 -
Boston - Berlin
Rugo sălciilor, ulei
Dezgheț, acuarela început discret de prima-varâ, acuarela
Se schimba vremea, acuarela
BULETINUL FORMELOR FRU MOAȘE
între artiștii care au răspuns chemării lansate de U.A.P., în primăvara 72, de a participa la realizarea de prototipuri pentru industrie, Monica Damian Scurtu și Lucia Neagu au făcut dovada unei notabile reușite prin proiectarea unei serii de bunuri de larg consum din sticlă și faianță destinate satisfacerii necesităților unei gospodării contemporane.
Expuse la Academia de studii economice în cadrul Centrului de Consulting în creația industrială, prototipurile demonstrează caracterul realistal demersului autoarelor, care au studiat și au aplicat cu severitate condițiile tehnologice existente la fabricile de ceramică ji sticlă de la Sighișoara și Avrig. In etapa actuală s-a acționat, deci, subordonînd proiectarea bazei asigurate de locul și de procesul de fabricație. Importanța demersului creatorilor constă în faptul că, în cadrul condițiilor date, ei au izbutit nu numai să

realizeze un ansamblu bogat de piese, ci să și asigure multiple combinații prin care se obțin tot atîtea ansambluri diferite, în funcție de preferințe, gust, necesități. Asamblările și reasamblările se bazează pe combinarea materialelor (faianță-faianță, sticlă-sticlă, faianță-sticlă), a dimensiunilor, formelor și a tentelor cromatice. Formele sînt deliberat simple, rezultînd, în funcție de destinație, prin modificarea diametrelor, ele bazîndu-se exclusiv pe cilindru (pahare, boluri, butelii, căni, cești, castroane, platouri). Decorul e dat de nuanțele cromatice ale glazurilor și ale sticlei, ca și de ușoara tratare a faianței în reliefuri circulare, iar a sticlei prin strangulări — operații ce se pot efectua curent pe cale mecanică. Principiul pecare se bazează demersul celor două artiste ar putea fi formulat — și sistematizat — astfel : cu minimum de varia-bilitate. maximum de diversitate. Demersul artistelor aici se oprește. Ar urma prospectarea pieței și un studiu privind gustul și preferințele consumatorului. Dar aceasta presupune o nouă etapă, un nou proces care nu mai este de resortul creatorului de forme. HORIA HORȘIA

INFORMA TH

CONFRUNTAM

INTERNATIONALE

MOSCOVA

La expoziția internațională «Satira în lupta pentru pace», care a avut loc anul acesta la Moscova, cu participarea a 200 de caricaturiști (600 de lucrări) din diferite țări, Eugen Taги a fost distins cu Premiul special al revistei Crocodil. Lucrarea premiată, Balanța, executată în litografìe, a fost reprodusă în nr. 9/1973 al revistei Crocodil.

PARIS

GABROVO

în cursul lunii mai a avut loc a noua ediție a Festivalului internațional al

Foire de Paris, tradiționalul tîrg internațional din capitala Franței, a avut loc anul acesta între 26 aprilie și 13 mai. Participarea românească, în domeniul artelor plastice și decorative, a cuprins tapiserii, gravuri în diferite tehnici, picturi pe lemn, piese decorative din ceramică, metal și sticlă, bijuterii și păpuși. în ansamblu, 60 artiști au expus 128 lucrări (în ilustrație — tapiserie de Ileana Balotă).

BREMEN

Răspunzînd invitației d-lul Richard Modemann, custodele galeriei municipalității din Bremen, graficianul ro-

HAGA

Sub auspiciile Fundației române loan și Maria Consta ntinescu, Pulchri Studio din Haga a prezentat o expoziție Florin Ciubotaru. Artistul a expus o

mân Gert Fabriti’is a prezentat la Kunstschau Permanente, în cadrul unei expoziții de grup, 28 desene în tuș, pe tema « Omul ». Comentînd expoziția galeriei, care organizează în general manifestări consacrate unor tineri artiști din diferite țări, cronicarul de la Weserkurier relevă «linia puternică» și «forța expresiei » graficianului român, adecvate tematicii lucrărilor sale.

umorului de la Gabrovo (Bulgaria). La expoziția internațională de caricatură și sculptură satirică intitulată Lumea subzista pentru câ a rîs totdeauna, arta românească a fost reprezentată prin caricaturi, colaje, desene satirice, ceramică, semnate de Toni Avram, Alexandru Benczédí, Constantin Ciosu, Nell Cobar, Nico-lae Corneliu, Cik

Damadian, Anton Dragoș, Mihai Grosu, Dumitru Negrea, Claudiu Nicolae, Adalbert Poch, Eugen Țaru șl Valentin Vasiliu.
serie de desene și picturi pe sticlă.
Expoziția a fost deschisă între 26 aprilie și 17 mai.
PLATRES
La 30 aprilie a.c. s-a deschis la Plâtres (Cipru) expoziția celei de-a treia
ediții a concursului internațional de pictură Privighetoarea de aur, organizat de Asociația Prietenii Platres-ului. Răspunzînd invitației organizatorilor, din țara noastră participă cinci artiști (între 18 și 35 de ani, prezentînd fie-
care cîte trei lucrări, conform regulamentului) : Ștefan Câlția (Fata cu floare, Flori, Pește), Șerban Epure (Portret I, II, III), Grigorescu Ion (Prietenie /, //, ///), Teodor Moraru (Terase, Amfiteatru natural, Mal roșu) și Barbu Ni-țescu (Mersul soarelui, Mitul Iul Sisif, Portret moral).
MISKOLC
■ OAN SIMA
MISKOLCI QALfiRIA 1OУ3.
y
Invitați de Miskolci Galérid, artiștii clujeni loan Sima și Gy Szabó Béla au expus la Miskolc în martie-aprilie, loan Sima a prezentat 40 picturi în ulei — peisaje, flori, naturi moarte, portrete, iar Gy Szabó Béla 70 gravuri între care figurau 16 ilustrații la Divina Commedia, o parte din gravuri aparținînd colecției Galeriei Naționale Ungare. Organizate de dr. Lajos Vég-văn, profesor la institutul budapestan de arte plastice, expozițiile au fost primite cu interes de către public și presă.
33
ιΛ ΊΛ,
м ff ri'1
f ЙX'/;
-i Ж ■

SOFIA - EXPOZIȚIA INTERNAȚIONALĂ DE PICTURĂ REALISTĂ ANGAJATĂ
La 9 mai la Sofia a avut loc verni- j sajul Expoziției internaționale de pictura realista angajata.
Deschisă în perioada mai-iulie, în sălile de expoziții ale noului și impunătorului sediu al Uniunii Artiștilor Plastici bulgari, această manifestare a cuprins 562 lucrări realizate, *în majoritate, în ultimii ani, de către 325 pictori din R.P.Bulgaria, R.D.Vietnam, R.D. Germana, Republica Cuba, R. P. Mongola, R.P.Polonă, R.S.România, U.R.S.S., R.P.Ungara, R.S. Cehoslovaca.
Participarea românească a conținut 55 de tablouri semnate de Corneliu Baba, Sabin Bălașa, Ion Bitzan, Traían Brădean, Friedrich Bômches, Dimitrie Gavrilean, Henri H. Catargi, Kovács Zoltăn, Ion Musceleanu, Viorel Mărginean, Ion Pacea, Constantin Piliuță, Eugen Popa, Mihai Rusu, Lucreția Szăsz, Vasi le Cel mare, Alexandru Ciucurencu, Aurel Ciupe.
Comisarul expoziției române a fost Corneliu Baba, iar Ion Frun-zetti a făcut parte din juriul international.
I
juriul internațional, prezidat de artistul poporului din P.R. Bulga-
I ria Deci ko Uzunov, a acordat pre-I miile primei expoziții internațio-I naie de pictură realistă angajată i artiștilor: Corneliu baba (R.S.

România), Svetlin Rusev (R.P. Bulgaria), Tran Lien Hang (R.D. Vietnam), Gerhard-Kurt Muller (R.D.Germană), Iglesias Carmelo Gonzalez (Republica Cuba), ȚuItem Niamosorin (R.P.Mongolă), Wieslaw Garbolinski (R.P.Polonă), Mihail Savițki (U.R.S.S.), Vecessi Sàndor (R.P.Ungaria), Frantisele Jirudek (R.S.Cehoslovacă).

Presa și publicul au apreciat selecția românească, îndeosebi portretistica lui Corneliu Baba. Organizată în urma inițiativei colective a unui grup de țări socialiste, expoziția demonstrează rolul activ al artei realiste în edificarea societății socialiste și in lupta pentru umanism și progres social. «Temele fundamente» m prealabil definite (omul și munca, omul și revoluția, omul Și familia, omul și lupta pentru pace, omul și natura, tineretul Și lumea contemporană, portretul) arată amploarea noțiunii de ,,pictură angajată" și aspectul ei multiform » (din introducerea la catalogul expoziției, semnată de Dirnitr Ostolci, secretar organizatoric al Uniunii Artiștilor Plastici bulgari, comisarul expoziției).

Cum o prezentare « pe pavilioane)^ acestei întîlniri de amploare. între diferite școli naționale de pictură și între generații diferite, este dificil de întreprins, să încercăm surprinderea unor accente particularizatoare (dincolo de constatarea că ideea de artă angajată este pe deplin servită și prin exemple de peisaj și naturi statice, deși, statistic, compozițiile cu personaje, legate de evenimente istorice naționale mai îndepărtate sau mai apropiate de contemporaneitate, dețin un loc însemnat).

Astfel, interesează modul în care soluțiile tehnice ale artei tradiționale sînt folosite în reportaje asupra vieții și luptei eroice a poporului vietnamez (Lai Dang Bach: întărirea digurilor — lac gravat; Vu Giang Huang: Ștafete pe pista Ho Și Min — mătase); perspectiva topologică pe care o reiau, în sensul vechii miniaturi orientale, unii artiști mongoli (ladamsuren Urjinghin: Nadom — sărbătoare națională); marea diversitate și originalitate a artiștilor cubanezi : de la invenții minuțioase realist-fantastice la procedee ale «noii figurații», delà expresionism și apropiereadearta naivă la lucrări decorative, în stil « poster». Laureatul cubanez Iglesias Carmelo Gonzales apelează la o soluție simplă, de mare eficacitate vizuală: grupuri de personaje deasupra cărora plutesc ca « baloanele» din benzile desenate, idealurile, visele lor, înălțătoare sau meschine. Pentru unii pictori din R.D.G., apropierea constantă de stilul mari or maeștri germani Cra-nach, Dürer, de manieriști, de nazareeni a dat naștere unor exemple de artă dedusa (în care, pentru receptor, imaginea prezentată se interferează cu reprezentări ivite din memoria lui artistică) : Werner Tübke, Heinz Zander.   M. D.

[In ilustrație (ρ. 34): 1. C. BABA: Autoportret (R.S.R.): 2. H.H. CATARGI: Coșul cu fructe (R.S.R.): 3. VIOREL MĂRGINEAN: Cor (R.S.R.): 4. C/OI-DOGI IIN BAZARVAAN: Nisipurile de la Burdll (R.P. Mongold); 5, EVSEIMOISEN-KO: Cireșe (U.R.S.S); 6. HEINZ ZANDER: Morete rdzbol țdrânese german, triptic (R.D.G.)i 7. WERNER TÜBKE: Portretul unul mare proprietar funciar cu marionete (R.D.G.); 0. MII IAII, SAVIȚKI: Madona partizanilor (U.R.S.S.): 9, I IALINA STRZYZ’GARBOl INSKA: Peisaj maritim (R.P.P.): 10. PLIER MATEJKA: Parti tan (R. S. Cehoslovac^)]

11. Pavilionul Republicii Cuba
12. Pavilionul R. S. România
13. Pavilionul R.P. Bulgaria

I LAON

vnNxN'sSUră din Lyon a o expo:îţio iottrnaţtonaU CΦ .^wr^x Afta C0K4M«$C& λ fOSt IV-rcwW oõ Hortense NasichtevicL I ж e\ous g аччичіе CtaenüxRtai şi | Aattì^uiox

■

OBERHAÜSEN

' O®& stwvsul repurtat U Sìegeiv ìn-ttsì$tm oe prш kxală. (ж^епег \>j şl W^Kìiischo Rundschau), o\ooc_ϕд ronxlnoasci de gravuri, c*§ϕo.ϕ şi guaso a fost deschisă h 24 aprihe la boutsche &mk\ Fìttala OherMusw. Au expus George Apostu, Marcel Chirncagà. Dan Etveanu, Va-; lentb. Ж lonesçu. HUdegar Ktepper { Fw, lon Făcea şi Valentin Popa. SxooitţU a rămas deschişi pînă la 14 mok

LJUBLJANA

Catato ce ceti din Ljubljana a prezentat în perioada 10 — 27 inai ахц a treia ediţie a Starata întereraţionate ce cerfcçborO «Srez besed» (FcW eu-rôtie» к organizată de publicaţia lugo stavi de satiri şi umor Pralìha. Din ţara noastră au participât caricatunştit Ci\ Damadian şt Adalbert Poch, expunând fiecare ette două lucrări.

SARAJEVO

între 1§ martie şi 6 aprilie a.c., pavilionul LMuh'h din Sarajevo a găzduit o expoziţie Marcel Chirnoagă. Artistul român a prezentat o serie de 30 gravuri în metal.

BONN

La 2S aprilie s-a deschis la Bonn o expoziţie a pictoriţei Eugenia Buiuc ! Marìnescu. Artista a prezentat ţesături» pictură pe lemn şi sticlă. Expoziţia a fost deschisă anterior în oraşele Hamburg şi Krefeld.

STUTTGART

La 14 iunie s-a deschis la Stuttgart, în sala Forum. expoziţia « Arta lemnului ta români ». Organizată de C.C.E.S.» cu participarea a 21 muzee rcmîneşti. expoziţia realizează o reprezentativă ilustrare a artei lemnului în cultura noastră populară. Au fost expuse 132 piese din lemn (elemente de arhitectură, mobilier, unelte» ustensile etc.) din diferite zone etnografice ale ţării precum şi o serie de scoarţe populare şi piese ceramice. Lucrările au fost selecţionate, tn principal, din patrimoniile Muzeului Satului, Muzeului Brukenthal, Muzeului Ţării Crişurilor. Muzeului Etnografic al Transilvanie». Muzeului Etnografic al Moldovei, Muzeului Olteniei, Muzeului judeţean din Suceava. Muzeului Sighetului Marmaţiei şa.

MEMPHIS

în cursul lunii martie Galeria William E. Oates din Memphis a prezentat o expoziţie cu picturi de Ştefan Ştlrbu, Pictorul român, membru al Cenaclului U.A.P. — Tulcea, a expus 12 lucrări.

NOTE DE CĂLĂTORIE

MUSEUM FOLKWANG DIN ESSEN

în cenuşiul oraş industrial Essen (R.F. Germania), muzeul Folkwang are rolul unui luminos centru de destindere» al unui dinamic nucleu de iradiere spirituală, mereu activ întru gruparea în jurul său a creatorilor ce lucrează în bazinul Ruhr-uluÎ. Un muzeu ce-şi are inclus destinul în însuşi numele ce-l poartă ; Folkwang (sală de reuniune pentru popor) — cu bună ştiinţă ales de soţia fondatorului, /deea construcţiei — parter în formă de dreptunghi prelungit, cu un patio tăiat în două de un «spaţiu de odi înă» — exemplifică concepţia ce-l fundamentează: un muzeu pe orizontală (fără spaţii labirintice, suişuri, coborî-şuri). care să te invite la o plimbare relaxantă. Regia «sălii de repaos» concretizează exemplar unul din modurile în care muzeul înţelege să acţioneze asupra publicului. Amplasată central,

ea este flancată pe două laturi de pereți de sticlă ce dau spre curți interioare: una pavată, în care vara se dau concerte, și unde este impostata sculptura unui foarte tînăr artist german; o alta, acoperită cu gazon, în perimetrul căreia au figurat cîtăva vreme trei bronzuri (acum în depozitul muzeului deoarece poluarea aerului — Es-sen-ul fiind un oraș minier — amenința să le degradeze). « Spațiul destinat destinderii» acționează calmant printr-un întreg complex sinestezic: culoarea (a pereților, a operelor de artă, a mobilei), lumina (lumină naturală ce pătrunde generos prin cel doi pereți de sticlă), sunetul (murmurul Fîntînll lui Georg Ninne care răzbate pînâ alci din sala special afectată el), Din plafonul albastru coboară fragilul « mobil » alb al luì Calder — L'Apostrophe (1958), pe un perete gri deschis e amplasat un Frank Stella negru (o tablă neagră în Interiorul căreia sînt trasate cu alb o serie da dreptunghiuri concentrice), iar pe peretele alb dimpotrivă, un mare Chagall, Champs de Mars, 1955 (cu dominantă de albastru șl pete de alb șl roșu). Ceilalți doi pereți do sticlă aruncă o punte spre natură, spre curțile Interioare. Mobilierul, cu o linie modernă, simplă, este colorat în negru, alb, roșu. Din acest spațiu destinat odihnei se deschid perspectiva mul
tiple nu numai către alte săli și grădini, ci și către spațiile ce dau ocol atrium-ului verde.
Principiul de organizare a tins să facă din Folkwang un muzeu echilibrat, integrat (aș afirma chiar ideal integrat) tradiției și contemporaneității. Organizarea a fost dirijată nu numai de criterii estetice, ci de aspecte mai complexe (morale, pedagogice), respectînd atmosfera culturală în care vizitatorul este prin istorie inclus. Astfel muzeul se «deschide» cu romantici germani, ansamblu în care figurează și cîteva tipice peisaje de Caspar David Friedrich, și se încheie cu artă contemporană germană și internațională.
Întrebîndu-I pe dr. Frieder Meling-hoff, din cadrul muzeului, de ce acest «început » cu romanticii, mi-a răspuns printr-o motivație complexă (estetică, didactică, iconografică, tehnică). «Acest „ început “ mă ajută să găsesc și metode de a mă apropia de arta contemporană » — a afirmat domnia sa. Sistemul de expunere a mers pe ansambluri cronologice (pe ideea de grup), care să exemplifice mișcările artistice notabile ale secolelor XIX și XX. După romantici urmează grupul realiștilor (în cadrul căruia artiștii germani sînt confruntați cu cei francezi), iar în două săli învecinate sînt expuși expresioniștii germani și fauvli francezi, Apoi, din blocul principal, rectangular, se desprinde o sală special gîndită pentru impreslonlșți, ce primește o bogată lumină naturală. Toate numele mari sînt prezente. într-un spațiu amenajat anume (cu lumina cernîndu-se blînd printr-un luminator circular practicat în tavan) — Fintino belgianului Ninne. Se succed o sală cubistă, una Bauhaus, altele destinate Școlii din Paris, expresionismului abstract, artei germane și străine din ultimele două decenii. De fiecare dată construcția s/тere/ urmărește rațiuni multiple : fillațiuni-cum ar fl vocația expresionistă germană: în contemporanul Nay, în contiguitatea Iul Beckmann, regăsești vehemența cromatică a unul Rotti uff. Nal cu seamă în spațiile destinate ui'tâl conlonipoiwne intervin « între* ruperi », modificări în succesiunea temporală, procedeu-stlmul, uneori cu
funcție de amorsare a interogației și meditației, alteori pentru a oferi o «alternativă» spectatorilor ce nu agreează șocurile vizuale. De aici rezultă contrapunerl, împinse pînă la negări, iar uneori rapeluri, Întîlnim astfel, într-una din săli, făcîndu-și «pendant», o dramatică structură de Tapies (1957) și o hieratică sculptură egipteană (1350

î.e.n,). în relația ce se stabilește, piesa contemporană se înscrie ca o negare a operei vechi. Un dialog complex se poartă, de asemenea (într-alt spațiu de expunere), între o sculptură de Chad-wick și o pînză de Soulages, pe de o parte, și vase grecești (de tip (Cantaros sau Krater), pe de alta. Pe același nivel se află și două mari săli de expoziție,

LABORATORUL

Subsolul are în primul rînd funcția de laborator. Cea mai mare parte e ocupată de instalațiile tehnice. Un sistem Grundig stă la îndemînă pentru a se face înregistrări sau pentru a turna filme pe bandă electromagnetică. Alături de filme pedagogice și documentare, un loc aparte îl ocupă filmele experimentale, Artiștii sînt invitați să experimenteze posibilitățile, limitele și diferențele între pictură și film — ca nou mijloc de expresie. Tot aici sînt amplasate: o sală de studii (care poate servi și ca sală de proiecții sau pentru cursurile de desen destinate copiilor); o diatecă cu 18 000 diapozitive pentru învăță-mînt; o restrînsă colecție etnografică (piese exemplare de artă africană, oceanică și mexicană puse în valoare de o distribuire selectivă a luminii); un mare spațiu destinat unor expoziții temporare și cafetería.

CREATOR - NUZEU - RECEPTOR

Nodalitățile de a menține un contact continuu și viu cu publicul» artiștii și colecționarii sînt foarte variate. Astfel muzeul organizează retrospective, expoziții personale sau de grup ale artiștilor contemporani sau împrumută lucrări de avangardă din colecții private și le înfățișează publicului. Alteori, expune colecții întregi, în octombrie 1972, de pildă, sălile de expoziție erau ocupate de două vestite colecții de artă contemporană : Dobermann (Albers, Araka-wa, Oldenburg, Sotto, Piene, Capogrossi etc.) și johnssen (artă cinetică semnată de Wen Ying Tsai și Julio le Parc etc.). Nuzeul organizează foarte frecvent expoziții în alte cartiere ale orașului. Conferințele, concertele fac parte din programul obișnuit. Un gen de conferințe de un dinamism potențat sînt așa-numitele «Selbstdarstellun-gen ». Sînt invitați artiști de renume (Beuys, Piene) care-și expun programul estetic și răspund la întrebările publicului. Nuzeul are de asemenea un foarte activ « cerc de artă ».

Poate cea mai complexă și cea mai de anvergură acțiune pe care a organizat-o muzeul Folkwang vreodată și în care funcția sa de intercesor al dialogului artă—public s-a manifestat cu strălucire a fost expoziția «montată» către sfîrșltul anului 1972 (pentru a comemora semicentenarul muzeului) în parcul Gruga din Essen. Această manifestare, cunoscută sub denumirea de Szene Rhein-Ruhr 72, considerată « un inventar cultural » al bazinului minier, a fost concepută de Nuzeul Folkwang ca un complex

1. GASPAR FRIEDRICH DAVID: Om sub curcubeu
2. VINCENT VAN GOGH: Recolta, 1889
3, Salò de repaus (pictură de FRANCK STELLA; mobil de A. CALDER)
| 4. L. FONTANA: Concept spațial, 1960
5. LOUIS MORRIS: K.S.I. 1960

mijloc de informare a publicului asupra celor mai semnificative direcții ale artei contemporane. în această «întîlnire cu publicul», inițiată în afara zidurilor, muzeul a mobilizat majoritatea creatorilor din bazinul Ruhr-ului — 150 artiști plastici, ciner aștl, fotografi, compozitori, trecînd în revistă și activitatea artiștilor din fostele

grupuri «Junger Westen », « Zero», « Bl », grupuri foarte atașate de această regiune.
Expoziția s-a desfășurat în aer liber și în trei pavilioane presărate printre pavilioanele comerciale din parc. Piesele expuse făceau apel la Imaginația spectatorului, provocîndu-l în permanență la participare. Plimbîndu-se fără grijă în parc, oameni care de obicei nu calcă pragul muzeului au putut să la în chip firesc contact cu arta, să-«l dea seama de năzuințele unor artiști de a Interveni activ în umani
zarea peisajului industrial, în dinamizarea imaginii vizuale a orașului, în integrarea artei în viață. Succesul a fost revelator: 200 000 de vizitatori în două luni. în timp ce numărul vizitatorilor în muzeu, pe parcurs de un an, abia atinge 130.000.
Dintr-o convorbire cu directorul muzeului. Dr. Paul Vogt. a reieșit că și orientarea achizițiilor tinde a menține muzeul în cea mai strînsi relație cu creația vie, fără ca aceasta să-l scoată din contextul tradiției. Astfel, deși un accent foarte net este pus pe achizițiile de artă internațională contemporană (cu tendința de a reprezenta mai bine și marile centre din Estul Europei, din Țările Scandinave și America de Sud), nu sînt excluse nici achiziții din sec. XIX și din orice secol.
OLGA BUȘNEAG

JAROSLAV GRUS
BUCUREȘTI - ATENEUL ROMÂN   Mai

Sub auspiciile Consiliului Culturii și Educației Socialiste s-a deschis în ziua de 11 mai, în sălile Ateneului Român, expoziția pictorului ceh Jaroslav Grus. președinte al Uniunii Artiștilor Plastici din Republica Socialistă Cehoslovacă. La vernisaj au participat Ion Dodu Bălan, vicepreședinte al C.C.E.S., criticul de artă Mircea Popescu, director în C.C.E.S., pictorul Brăduț Covaliu, președinte al Uniunii Artiștilor Plastici din R.S.R., membri ai ambasadei R.S.C., membri ai unor ambasade străine, artiști, critici de artă, ziariști. Au fost de față pictorul Jaroslav Grus și Dr. Blahoslav Cerny, critic de artă. Cuvîntul de deschidere a fost rostit de pictorul Brăduț Covaliu, președinte al U.A.P., care a conturat personalitatea complexă a cunoscutului maestru al artei cehoslovace
Selecția de lucrări ilustrînd cele mai importante etape de creație ale pictorului Jaroslav Grus (n. 1891), artist național al Republicii Socialiste Cehoslovace, este semnificativă pentru arta sa de o caldă umanitate și de o cuceritoare sinceritate. Deși format într-un climat de școală germană, structura de peisagist a lui Jaroslav Grus s-a aratat sensibilă la cuceririle impresionismului, postimpresio-nismului, fauvismului și cubismului francez. Integrînd arta acestui maestru octogenar în contextul tradiției și contemporaneității cehe, prof. dr. Blahoslav Cerny, critic de artă, opinează (în prefața catalogului): «Aproape nici unul dintre pictorii contemporani sau mai vechi nu au minuit cu atîta îndrăzneală paleta. Nici unul nu a știut să o folosească pentru asemenea descărcări explozive în utilizarea culorilor ».
Vibrația accentelor lirice, desenul sintetic, forța expresivă a unei game cromatice luminoase, toate acestea — reunite în amploarea unui gest de rară vitalitate — îl definesc pe Jaroslav Grus drept un poet foarte personal al peisajului ceh.
« Deși am pictat și naturi moarte, portrete, compoziții, am impresia c-am pictat numai peisaje — ne spunea artistul cu prilejul vizitei sale

în țara noastră. Ele comunică cel mai bine, cel mai concentrat, ceea ce doresc eu să exprim ». (în ilustrație: Peisaj, ulei)   OLGA BUȘNEAG

RENATO GUTTUSO

BUCUREȘTI - MUZEUL DE ARTĂ AL R.S.R.

Mai—iunie

Acum 16 ani am avut la București o expoziție Renato Guttuso. Ni-I înfățișa în exclusivitate pe artistul militant, familiarizîndu-ne cu ceea ce numim de obicei neo-realism. Și de astădată expoziția lui Guttuso la București — deschisă în sălile de la parter ale Muzeului de artă al Republicii — ni-l prezintă, nu chiar în exclusivitate, dar într-o covârșitoare proporție, pe pictorul militant cu preocupare socială. Așadar, interesul actualei expoziții constă, printre altele, în posibilitatea de a vedea cum a evoluat într-un deceniu și jumătate creația unui ai tist de renume mondial, atît de profund implicat În frămîntările ideologice și plastice ale contemporaneității. Trebuie să mărturisesc că din acest punct de vedere nu am avut o foarte mare surpriză, dacă las la o parte faptul că actuala selecție calitativă a lucrăr iloi este superioară celei de odinioară. Guttuso e consecvent cu sine, pe linia acelui expresionism liniar și cromatic, bine cunoscut, care îl definește de multă vreme, și care, tematic, își are rădăcinile în fenomenul vieții politice și sociale. E suficient să privești compoziția de mari dimensiuni, datînd din I972, Inniormtntarea lui Togliatti, sau tulburătoarea Noapte in Gibellina (1970), ca să-ți dai seama de coordonatele gîndirii sale ideologice și picturale.

I oate că tocmai această claritate, într-o lume de preocupări artistice foarte înclinată astăzi, în Occident, spre valorile cu sens cit mai ambiguu și mai abscons, contribuie cel mai mult la a-i conferi lui Guttuso nota particulară. Bineînțeles, făcînd o áseme-

nea afirmație am deopotrivă în vedere aspectul i stilistic al creației pictorului, cu toate modurile lui proprii de a compune, exploata potențele liniei și specula intensitatea culorii, într-o viziune în care se simte dominînd cu dezinvoltură desenatorul. Dar claritatea expresiei lui Guttuso nu poate fi despărțită de adînca umanitate a imaginilor sale. O recunoaștem mai bine ca oriunde — tocmai pentru că aici subiectul pare mai puțin pretențios în implicațiile sale așa-zis narative —în Portretul de bârbat, operă ce constituie o culme a întregii | expoziții. Ea ne comunică din plin resursele artistului: puterea de caracterizare psihologică, căreia nu-i scapă nuanțele unei intensive trăiri lăuntrice, vigoarea și mobilitatea liniei, agitația ei pătrunsă de viață, de o elocvență ce nu cade în retorism, echilibrul compozițional desăvîrșit,

Acest nerv al liniei, atît de comunicativ și de vitali-zator, îl întîlnim și în tabloul Fosse Ardeatine (închinat martiriului celor 335 de cetățeni civili ai Romei masacrați de hitleriști ca represalii pentru rezistența față de ocupant). De departe, lucrarea nu te lasă I să-i bănuiești subiectul, scăldată toată într-un galben de tăria florii-soarelui, ce amintește de bucuriile vieții, de natura îmbietoare și însorită, nicidecum de ’ moarte și atrocitate. Apropiindu-te, distingi accentele de contur, de un palid contrast cu galbenul dominant, care te fac să recunoști o învălmășeală de trupuri, căzute unele peste altele și amestecate cu țărîna. Evident, culoarea are aici o funcție simbolică, care, departe de a încălca realismul pictorului, îi acordă o valență suplimentară, un fior liric de dramatică tensiune. Mărturisesc că am preferat acest simbolism cromatic, cu totul neașteptat și imaginat într-un mod atît de original, simbolismului

anecdotic, mult mai direct și mai puțin încărcat de surpriză, din Teoriile sînt cenușii dar verde este copacul vieții, deși ader fără rezerve la adevărul exprimat prin tablou. Am vorbit despre lirism la un pictor a cărui artă nu e menită să te îneînte poetic, ci să te zguduie, să te scoată din indiferență, să-ți trezească conștiința. Un pictor de esență citadină, cum ne-o arată atîtea și atîtea din pînzele sale, de la acel Scaun roșu pînă la Femei, peisaje, obiecte, fără a omite nici chiar alegoria intitulata Vizite, în care apar DCIrer și Picasso. Un pictor al luptelor muncitorești, al ambianței industriale, al vieții în ateliere. S-ar părea că natura ocupa loc puțin într-o astfel de operă și că a vorbi la Guttuso despre lirism este un cuvînt nu tocmai potrivit. Și totuși, mă simt îndemnat să insist asupra acestei laturi, pe care expoziția nu o reflectă decît cu parcimonie, în tablouri de altfel excelente, cum sînt Floarea-soarelui pe fundal roșu, Floarea-soarelui și — cu toate că reprezintă mai mult un obiect confecționat de om și rnai puțin unul aparținînd naturii — puternic expresivul Coș de nuiele cu castane. Am avut prilejul să cunosc pictura lui Guttuso, odinioară, în Italia, chiar în propriul său atelier de la Roma, și știu că acest artist are un registru de sensibilitate mai complex decît lasă să se întrevadă selecția de pe pereții Muzeului de artă. Ceea ce conferă întreaga pondere creației sale (și în primul rînd celei de artist militant) atunci cînd o consideri în perspectiva multiplelor ei variații, este tocmai această deschidere largă spre orizonturile vieții și ale simțirii. Ea te face să înțelegi că un pictor care se consacră cu eficiență idealului soçial trebuie să fie un om foarte receptiv la tot ceea ce viața, realitatea, natura ii dăruiesc ca frumusețe și bucurie și că fără această receptivitate idealul social nici nu-și poate gäsi, artistic vorbind, expresia cea mai convingătoare, în Guttuso — iubitorul de pictură la care viziuni aparent atît de opuse cum sînt cele ale lui Rafael și Jackson Pollock își află o la fel de nestînjenită prețuire (o știu din chiar spusele sale) — converg mai multe neliniști și mai multe limpezimi decît am avut prilejul să deduc din numai expoziția de la Muzeul Republicii, și contemplarea acestei sinuoase traiectorii a evoluției sale nc-ar fi dat ocazia să pătrundem într-o problematică plastică exemplară nu doar prin caracterul ei militant (obiectiv la care s-a mărginit expoziția), ci și prin universalitatea orizontului ei. (în ilustrație: Inmor-mlntarea Iul Togliatti II (1972), acuarelă; Vizite (1970), culori sintetice pe hîrtle.) RADU BOGDAN

LUCAS CRANACH CEL BĂTRlN (1472-1553)

BUCUREȘTI — MUZEUL DE ARTĂ AL R.S.R.

Mai — Iunie

în cadrul schimburilor culturale dintre țara noastră și Republica Democrată Germană s-a deschis la 15 mai, în sălile Muzeului de artă al R.S.R. din București, expoziția Lucas Cranach cel Bdtrîn.

Organizată de Muzeele de Stat din Berlin, cu sprijinul a 15 colecții și muzee din R.D.G., expoziția este dedicată împlinirii a 500 de ani de la nașterea lui Cranach,

La vernisaj au participat Dumitru Ghișe, vicepreședinte al C. C. E. S., Mircea Popescu, critic de artă, Dr, Hans Voss, ambasadorul R.D.G., prof, dr. Gerhard Meyer, director general al Muzeelor de Stat din Berlin, dr. Werner Schade, istoric de artă, colaborator al Cabinetului de Gravură din

Berlin, dr. Hans Joachim Gronau, istoric de artă, șeful atelierului de restaurare al Galeriei Naționale Berlin, membri ai ambasadelor străine, artiști, critici de artă, ziariști.

Criticul de artă Mircea Popescu a evocat personalitatea celebrului artist german născut acum o jumătate de mileniu, iar ambasadorul R.D.G., dr. Hans Voss, a subliniat faptul că această expoziție este cea mai amplă manifestare Cranach organizată de R.D.G. în străinătate. Comemorarea lui Lucas Cranach, ca și cea a lui Durer de acum doi ani, a îndreptat atenția întregii lumi asupra maeștrilor artei germane, a prilejuit revederea operelor lor cu ochii celor de azi, după o jumătate de mileniu. Și, așa cum se întîmplă întotdeauna, sub privirile noastre au reînviat îndeosebi acele imagini în care și-au găsit rezonanță propriile noastre preocupări, stabilind neașteptate

39

punți de legătură peste timp intre epoca actuală șl cea a Renașterii, Mai puțin universal decît Dürer, mai provincial chiar, Cranach a oferit secolului XX prilejuri de bucurie mai puțin intelectuală, dar poate mai direct și mai larg resimțită. Căci dacă Durer deschidea asupra lumii amețitoare perspective — la fel de necuprins în priveliștile munților abrupți ca și într-un petec de iarbă, în imaginile fantastice ale Apocalipsului ca și în figurarea poetică a Melancoliei

— Cranach are darul să ne cufunde în realitatea obișnuită, imediată, descoperindu-i ritmuri de tonică vioiciune, ascuțindu-ne paroxistic senzațiile. Un temperament înrudit cu cel al lui Van Gogh parc că a izbucnit în peisajele primei sale perioade de creație — cu profundă înrîurire asupra întregii «școli dunărene», făcînd să se încordeze spasmodic liniile conturînd crengile copacilor și gesturile sau expresiile personajelor, să se alăture disonant tonuri contrastante (ca în Răstignirile din 1500 — Viena, Kunsthistorisches Muséum, sau din 1503

— München, Alte Pinakothek).

Mai tîrziu, Cranach a ajuns, ca și Matisse, la o intensa și în același timp armonioasă expresivitate, reducînd compoziția la acordul a două—trei suprafețe decorativ simplificate, în puternic contrast cromatic cu largi contururi fluide, punctate de detalii prețioase (ca în portretul lui Luther ca Junker Jõrg, din 1521 — Weimar, Schlossmuseum, sau în Venus din 1532, Frankfurt am Main, Stădelsches Kunstinstitut).

Expoziția bucureșteană nu a putut înfățișa privitorilor nici una din capodoperele picturii lui Cranach. Cel mai evocator rimine portretul principelui elector de Saxa, Johann cel Statornic (Dresda, Galeria de pictură), reprodus șl pe afișul expoziției. Mărturie a măiestriei artistului mai stau tablouri ca Judith cu capul lui Holofern (Muzeul din Schwerin), cizelat ca o mare bijuterie din aur și fildeș, portretele intitulate Cristos și Maria (Muzeul din Gotha) sau, ca lucrare de atelier, Sfînta Barbara (Dresda).

în grafică, în schimb, expoziția a prezentat prețioase exemplare care justifică locul însemnat ocupat de creația lui Cranach în viața artistică germană din vremea reformei. Desenele în peniță (Muzeul din Weimar), ca și acuarelele după natură (Cerb, Dresda) păstrează prospețimea notațiilor spontane.

Din producția gravurilor de intensa circulație au figurat multe planșe de reală valoare (Ispitirea Sf. Anton, Sf. leronlm in natura etc.), unele dintre ele reluînd temele picturilor (judecata Iul Paris, Vinatoarea de cerbi, Sfînta familie etc.).

Cabinetul de gravură din Dresda a oferit vizitatorilor posibilitatea de a vedea în original unele dintre cele mai savuroase gravuri în lemn ale

maestrului, suita turnire-lor, foarte greu de reprodus din pricina detaliilor mărunte, de mare finețe, Ca și în ilustrațiile manuscriselor medievale, Cranach a descris competițiile sportive, privite de sus, cu toate detaliile: cavaleri în armuri grele și penaje stufoase, pe cai îmbrăcați în valtrapuri, se înfruntă cu lănci sau săbii, în timp ce în jur se desfășoară toată viața orașului. Expoziția a oferit — parțial — și o imagine a activității atelierului luí Lucas Cranach cel Bătrîn, în care, ajutat de cei doi fii ai săi și de un mare număr de elevi și ajutoare, ajunsese să livreze în serie un mare număr de lucrări de artă.
Lucas Cranach cel Tînăr, puțin cunoscut pînă acum, a fost de fapt cel mai bine reprezentat în expoziție, în admirabilul Portret al unui învățat (Dresda, Galeria de pictură) el reușește să atingă concentrarea expresivă și prețiozitatea facturii tatălui său, în portretele în picioare ale principelui șl principesei von Anhalt este însă cel mai personal : siluetele subțiratice, unduioase, se înscriu, prin eleganța căutată, în curentul manierismului curtean nordic, iar figurile sînt privite cu răceală și sarcasm, lipsite de generoasa vitalitate a Renașterii.
în iscălitura fiului, dragonul Cranach-ilor și-a plecat aripile. (în ilustrație: Lucas Cranach cel Bătrîn; Idolatria Iul Solomon, detaliu, pictură pe lemn, Dresda, Galeria de pictură; Turnirul cu lănci, gravură, Dresda, Cabinetul de gravură), ADINA NANU
Urata, In nr, 3/1973 (pag. 6) la Slmezela: Constantin Mihai-età fl Mirtea Dumitrescu Imaginile au opárut, dintr.o eroare de paginație, Inversate, In nr, 4.5/1973 la atelierul Ala Jaleo Popa (pag, 58) o apOrut mențiunea sculptor In loc de gravor,
ATELIER ’3 5
EXPRESIONISMUL CA ATITUDINE
A doua expoziție a ciclului «Coordonate ale artei plastice contemporane românești reflectate în creația tinerilor artiști ».
Pentru a indica aria verificată de tradiție sînt prezentate lucrări de losif Iser — ca situare directă în cronologia curentului — Ion Țuculescuși Vosile Kazar. Expun pictură Horia Bernea, Sorin Dumitrescu, Ion Dumitriu, Marin Gherasim, Teodor Moraru, Tereza Panelli, Mihai Cismara, loan Deac, Augustin Costinescu, grafică Bencsik Janos, Alexandru Chira, Dan Erceanu, Florina Lăzărescu, Matei Lâzârescu, George Leolea, Ștefan lacobescu și sculptură Napoleon Ti ron. Ordonarea teoretică pornește de obicei de la două extreme : 1) considerarea curentului istoric, cu condițiile care au generat acea, «estetică a tumultului» (cum o numește Pechstein), ca o angajare existențială (« Nu putem picta la nesfîrșit femei cosind sau bărbați citind. Vreau să reprezint ființe ce respiră, simt, iubesc și suferă », spunea Munch în 1889) ce include și un coeficient de distrugere; 2) expresionismul înțeles ca tendință permanentă a artei, ca o constantă, ca o imagine exterioară a unei tensiuni lăuntrice. Pentru artistul expresionist arta este o formă de proiectare a sentimentului, este efuziune, pentru el « nu sufletul se orientează după natură, ci natura după suflet », cum, memorabil, scrie Blaga. înclinația spre fantezie, spre abstracțiunea organică, spre dinamismul chiar violent face parte, neapărat, dintr-un presupus portret-robotal artistului expresionist. Cei pre-zenți în această expoziție sînt fie funcîar-mente expresioniști (Sorin Dumitrescu, Tereza Panelli, Mihai Cismaru, Teodor Moraru), fie apelează la o morfologie expresionistă din necesități operative, pentru eficacitatea unei comunicări vizuale (Horia Bernea, Marin Gherasim, Matei Lăzărescu), fie prezintă unele «sin-cronități aeriene » cu concluzii

ale expresionismului abstract (loan Deac) în parcursul personal pentru forjarea unui limbaj. Se vede din aceasta elasticitatea unei tentative care are mai curînd funcție de simptomatologie decît de insistență clasificatoare. De altfel, acest lucru a fost subliniat și în cuvîntul introductiv al catalogului. M. DRIȘCU
(in /7. : 1. TEREZA PANELLI : Compoziție; 2. ȘTEFAN IACO-BESCU : Compoziție; 3. NAPOLEON TIRON : Semn istoric.)

?
DCLftS Cв ПϋíΪβΙΌ!
LA CONFÉRENCE NATIONALE DE L’UNION DES ARTS PLASTIQUES DE ROUMANIE
p. 3
La Conférence Nationale de l’Union des Arts Plastiques s'est déroulée à Bucarest du 7 au 9 Juin. L'ordre du jour a été le suivant : rapport du Comité directeur de l’Union des Arts Plastiques pour la période 1968 — 1973 ; rapport financier ; rapport de la Commission des censeurs ; modification du Statut de l’U.A.P. ; éléction du Comité directeur et de la Commission des censeurs de l'U.A.P. ; adoption de la Résolution de la Conférence Nationale de l’Union des Arts Plastiques.
Le rapport du Comité directeur de l’U.A.P., présenté par Ovidiu Maitec, a examiné l’activité artistique déployée au cours des cinq dernières années (avril 1968 — mai 1973) ainsi que les problèmes fondamentaux de la création artistique et les voies de son développement, à la lumière des résolutions prises par le Xe Congrès, par ('Assemblée plénière de 1971 et par la Conférence Nationale du Parti Communiste Roumain. La liste des participants qui ont pris la parole est la suivante: Dan Hatmanu, Marius Butunoiu, Amelia Pavel, Mattyas losif, Oscar Han, Gheorghe Coman, Traían Brădean, Ion Jalea, Traían Goga, Nistor Moțu, Anatol Mándrescu, Valeriu Bo-borelu, Constanța Niculescu-Buzău, lacob Lazar, Grigore Coban, Mihai Oíos, Patriciu Mateescu, Radu Bogdan, Eftimie Bârleanu, Nicolae Brana, Constantin Radinschi, Constantin Costa, Barbu Brezianu, Victor Rusu Ciobanu, Doru Popovici, Aurel Ciupe, Corneliu Baba, Dan Nemțeanu, Vasile Celmare, Ion Vlasiu, Adrian Petringenaru, Silvia Radu, Ion Chișu, Paul Bortnovschi, Ovidíu Maitec, Ion Nicodim, Vasile Drăguț, Florica Vasilescu.
Les réalisations aussi bien que les déficiences dans le domaine de la vie artistique autant que dans celui des formes d'organisation ont été analysées, Le rapport ainsi que les débats engagés se sont concentrés autour du problème de la nécessité de créer un art en accord avec la dynamique des phénomènes sociaux, un art mis au service de l'homme et des idées majeures de la société socialiste ; on a également fait ressortir la nécessité d’assurer un climat pro
pice à la promotion des valeurs authentiques, au développement de toutes les disciplines artistiques et notamment de celles ayant une portée sociale (art monumental et décoratif, design, art graphique publicitaire) et d’accorder des conditions favorables à l’élargissement des possibilités de faire connaître l’art roumain au delà des frontières. Parmi les problèmes qui se sont avérés de première importance dans le courant des débats, nous signalons : le problème de l’esthétique de la vie quotidienne et son corollaire — la préocupation d’amé-iiorer le cadre dans lequel l’homme passe son existence ; celui de la critique d’art, celui de l’enseignement auquel il incombe la formation artistique des jeunes etc. La Conférence a été marquée par l’allocution du président Nicolae Ceaușescu, prononcée à l’occasion de la rencontre avec les participants à la Conférence, lors de sa visite à l’exposition «125 années depuis la Révolution de 1848 en Roumanie».

«125 ANNÉES DEPUIS LA RÉVOLUTION DE 1848
EN ROUMANIE»
p. 11
Le 9 Juin a été inaugurée sous les auspices du Conseil de la Culture et de ('Éducation Socialiste en collaboration avec l'Union des Arts Plastiques de Roumanie, l'exposition dédiée à la Révolution de 1848 — exposition qui a rassamblé 272 participants, dont 179 peintres, 64 sculpteurs et 29 artistes graphiques. (Une sélection d'œuvres exposées est réproduite dans le présent numéro de notre revue, pp. 11—16). Le vernissage, qui a marqué l'issue des travaux de la Conférence Nationale de l'U.A.P., a eu lieu en présence des dirigeants du parti et de l'état dont le président du Conseil d'État, Nicolae Ceaușescu, Après le discours inaugural du président de l'U.A.P. — Brăduț Covaliu, le secrétaire gênerai du P.C.R., Nicolae Ceaușescu, a prononcé une allocution portant sur le rôle de l'art dans la société contemporaine, en exprimant des appréciations hautemen t favorables à l'intention des œuvres présentées et de l'ensemble de l'activité déployée par les artistes,
La revue «ARTA» vous présente, dans ce numéro, les artistes roumains contemporains:
HENRI CATARGI
(par Zoe Dumitrescu-Bușulenga)
p. 25
Peintre. Né le 6 Décembre 1894 à Bucarest.
Après des études de droit à Paris, il fréquente pendant dix ans les cours de l'Académie Julian aussi bien que ceux des Académies André Lhote et Marcel Gromaire, en participant plusieurs fois au Salon des Tuileries.
Expositions particulières à Bucarest (1923, 1926, 1927, 1928, 1936, 1957, 1962, 1965, 1969, 1973), Bruxelles (1927 — conjointement avec Irina Co-dreanu), Tirana, Prague, Bratislava, Berlin-Est, Dresde (1969 — 1970, conjointement avec Ion Musceleanu). Tout en faisant de nombreux voyages, il prend une part active à la vie artistique de Bucarest en participant aux Salons officiels, à des expositions collectives et dans le cadre des associations «Arta Română»(1928),
« Criterion » (1933), « Grupul Plastic » (1934), «Contimporanul» (1935, 1936), «Cercul Artistic» (1940),
«Arta» (1942, 1943, 1944, 1946); à partir de 1946 il participe régulièrement aux expositions annuelles ainsi qu'à d'autres manifestations collectives et de groupe en Roumanie.
Prend part aux expositions d'art roumain organisées en : 1930 — La Haye, Amsterdam, Bruxelles ; 1942 — Bratislava : 1943 — Berne, Zürich, Bâle, Stockholm : 1945 — Sofia ; 1947 — Budapest ; 1959 — Minsk, Riga, Budapest: 1960 — Helsinki, Athènes; 1961 — Ankara, Istanboul, Damas, Alexandrie, Le Caire, Moscou, Bratislava, Prague, Berlin, Paris ; 1963 — Dresde ; 1964 — Moscou ; 1966 — Phyong-Yang, Genève, Londres ; 1967 — Ulan Bator, Pékin ; 1968 — Prague ;
1969 — Varsovie, Tel-Aviv, Titograd ;
1970 — Turin, etc.
Participe aux expositions internationales de Bruxelles (1935 Pavillon de la Roumanie), Paris (1937 — Pavillon de la Roumanie), Venise (Biennales de 1942 et 1958), Moscou (1958), New Delhi (1961), Tokyo (1965).

Prix d’État en 1964 ; Artiste du peuple de la République Socialiste de Roumanie (1966).

SANDA POPESCU SĂRĂMĂT

»

p. 26

Peintre. Née le 22 Mars 1927 à Bucarest.

Études à l’institut d’arts plastiques « Nicolae Grigorescu » de Bucarest (1954), Débute en 1954. Expositions particulières à Bucarest (1959, 1967, 1970) et à Rome (1971, 1972). Prend part aux expositions d’art roumain organisées à Lüdenscheid (1969), Beyrouth (1969) et Varsovie (1972). Participe aux expositions internationales organisées à Naples (le Concours «Italia 2000 ») en 1971.

Prix: «Mostra premio», Naples, 1971.

ION PANAITESCU

p. 28

Graveur. Né le 17 Mars 1936 à Bucarest.

Études à l’institut d’arts plastiques « Nicolae Grigorescu » de Bucarest (1969). Débute en 1970. Prend part aux expositions d’art roumain organisées à Bayreuth (1971), La Havane, New York, Bruxelles et Moscou (1972) ainsi qu’aux expositions internationales de Venise, Turin et Biella, en 1972.

ION MURARIU

p. 30

Peintre. Né le 12 Septembre 1922 à Dorohoi.

Après avoir fait des études littéraires à l’Université de Jassy, il suit les cours de l’Académie des Beaux-Arts en obtenant son diplôme en 1946. Débute en 1944. Expositions particulières à Bucarest (1958, 1961, 1968, 1971). Suceava (1965, 1969, 1973) et Botoșani (1967, 1969, 1973). Participe aux expositions d’art roumain organisées à Cleveland (1971), Boston (1972), New York (1972). Berlin (1973).

ARTA 10/73

REDACȚIA

Str. Constantin Mille 5-7-9, telefon 13.91.36, București

ADMINISTRAȚIA

Uniunea Artiștilor Plastici, Calea Victoriei 155, telefon 50.29.65, București

COLEGIUL REDACȚIONAL

CORNELIU BABA, CECILIA STORCK-BOTEZ, TRAIAN BRĂDEAN, VASILE DRĂGUȚ» PAUL ERDÔS, ION FRUN-ZETTI, DAN HĂULICĂ, ION IRI-MESCU, OVIDIU MAITEC, AN ATOL MÂNDRESCU, DAN NEMȚEANU, ION PACEA, MIRCEA SPĂTARU, ION STATE, ADRIAN VIȘAN, NAPOLEON ZAMFIR

COLECTIVUL REDACȚIONAL

REDACTOR ȘEF

Anatol Mândrescu

REDACTOR ȘEF ADJUNCT

Anca Arghir

SECRETAR GENERAL DE REDACȚIE loan Horga

REDACTORI

Olga Bușneag, Mihai Drișcu, Horia Horșia, Iulian Mereuță

CORECTOR

Ingrid Georgescu

PREZENTARE TEHNICA

Sanda Gusti

FOTOGRAFII

Liana Grill, Sandu Mendrea, Eugeniu Lupu, Radu Ciuceanu, Nicolae Săn-
dulescu, Ion Ivan, Atanasie Cartojan, Fred Muss, Horst Buchfelner,
Florentina Festin
ABONAMENTE
Abonamentele se primesc la toate oficiile poşta e, factorii poştali şi
la Ad-ţ<a revistei ARTA din Calea Victoriei 155 Bucureşti,
Costul unui abonament;
pentru întreprinderi şi instituţii; lei 204 anual (12 apariţii); lei
102 — 6 luni;
pentru persoane particulare lei 180 anual (12 apariţii); lei 90—6 luni,
Pour l'étranger; P»ompresfi latei ia, 29, Ca'ea Victoriei, Bucarest,
Romania, P.O,X, - Box 2001 - Telex -011631,
Prix de l'abonnement; 15 dollars par an (12 numéros).
40541
--------- Lei 15
TIPARUL; ÎNTREPRINDEREA POI IGRAHCA « АЮ a GRAFICA * CALEA ŞERBAN УОСА
ЛЗЗИЗЬ, bucureşti r<Qrnáni¿),
REVISTĂ A UNIUNII ARTIŞTILOR PLASTICI DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA

IN r O RM A J /7
MOSCOVA

La expoziția internațională « Privi-de auro de la Plâtres)* pictorii Ștefan Câlția și Epure au fost distinși cu fa concursului.

PERUGIA

Cea de a 15-a ediție a Concursului Метаропы de eonamM de la Perugia, organizat de către Asociația turistică Aro Todfao di Geoide rodino, în baza unei tradiții deja afirmate în Italia și în străinătate* a avut două teme; «Eco-

tor LI. a Uță Chelaru, Varile Gri-Carolina lacob Ștefan, Reinhardi dbcoriH pentru osso de mf/ne» — ta concursul pentru ceramica de serie, ОИ țara noastră au participat Coste! Sadea, Iile Baldean, Ion Berandea, Ștefan Biteiu* Constantin Bulat. Victor Cristea, Vitelle Nerauță, Dumitru Mdutescu, Rlofteia Simionercu, Radu TăoăMKU. Expoziția a fost deschisă în perioade z9 lulfo —31 august. Pentru lucrările prezentate, juriul concursului internațional fcs acordat ceramlstuiui Costei Badea «Ploro de

Dumitru

deschisă la Kesfce Strami 1 eum. In perioada 26 iunie—29 iulie. Organi-® la и itația Consiliului artetor din Rolande centrală șl a organizatorilor fotavefofid de ortf de la lyvăskylâ» expoz romanească a constituit cont utia tatei г a festiva-luluL

Bucurfndu-se de succes, expozi a fost orazentetă tn cont 'e si la I zeul dbofMuMversoMAlPușchinapre- | MuzeSSaȘd pere.taperioad I zentat publicului moscovit o expoziție I Theodor Paltedy.

I U vernisaj au participat ambasadorul I R.S.R. George Badrus, A. L Pc ю*. I prim-adjunct al ministrului culturii I al U.R.S.S., funcționari din ministerul afacerilor externe al U.R.S.S., oaи I de artă, ziariști. Comisarul expozi l a fost criticul de artă Mircea Dese.

Din numărul mm de lucrări;

4500(cm demonstrează interesul sporit al artiștilor omporanl pentru această confruntare internațională devenită tradițională). Juriul internațional a selecționat 347 lucrări, aoartintod

țări. Gravura omânetscă în cuta a fost reprezentată ta această ediție a trienalei prin litoe te Aram vegetași Spre soare de \ a Caloenescu și xilogri fsroMtrd f, № și III (bt ilustrație) de ton Stendi.

I țlnînd Muzeului de artâ al Republicii, I muzeelor de artă din Arad, Brașov, I Cluj, Constanța, Craiova, Sibiu, Muzeului Zambocclan, colecțiilor Donc

I G. Opresor Weimberg, Avachion ș.a.).

în cursul Junii octombrie, ria —lo Miniera a prezentat o țte a pictorilor Victor Tlmofte

AARHUS

я

în cursul lunii tutte, galeria danezi (fotterf Ost din orașul Aarh u a organizat o expoziție internațională de afiș. De o marcată diversitate i matică, expoziția a cuprins afișe do teatru* film, concerte, expoziții, afișe cu conținut social, politic etc. Țara noastră a fost reprezei u h cu o serie de afișe semnate de Sașa Andrei* Sanda Dunca, lean Eugen, Gheorghe lonescu, Matei Gheofghe, toslf Hoinar, Damien Petresco, Constantin Pohrib, Aurel Po-pescu* Nicolao Sl>1 bu* · islle Socoliuc, adu Șteflea, Napoteo Zamfir. Dup închiderea expoziției afișele au fost donate organizatorilor»

BRATISLAVA

La 7 septembrie, la Cosa de cufturd din Bratislava a avut toc vernisajul Bienalei faternoțfanafa de ilustrație de carte pentru copii, la care țara noastră a

LOND>
Í»
Sub auspiciile Consiliului artelor din Marea fritante, în perioada 19 iulie 23 septembrie, Hayward Galtery din Londra a présentât expoziția Pionierii sculpturii modeme (de la Rodin, Maillot, Bourdrile, la Gabo. Archipenko, Arp). Expoziția a cuprins 12 lucrări de Brin* roși. dintre care trei aparțin patri* monîitor românești (Portretul pictorului OQtùsaa, Rugăciune, Supliciu).
л

î< "«ni»)
Sub patronalul Dec > < montului elvețian al afacerilor Interne, Consiliului guvernamental al cantonului îolothurn șl al Municipalității orașului Grenchen, Societate и pentru din Grenchen a prezentat, între 14 Íulie șl 5 august ф zlțli* :eI4I <e a șaw 1 Й a Trienalei Internaționale a gravurii tn calori do la Grenchen. W
Va de U Lh
Pan

ÎCU).
I de Ș\nț–- î a · JSIÏÎ©
populare romdneștl}. Stan Done (Basme de Petre Ispirerai), Magda Ardeleanu (Mor-mor șl fatița portocalie de Petre Anghel), Emilia Bobola (Povestea mfafului Λ aur de N. Drtmba). Nicolao Sârbu (Povestea bălții de Mlhu Dra-gomlr șl Cài Í3 și misterul de Monica Pillât), Stela Crețu (Cite două cuvinte de ținut minte de Eugen Frunză fi Gri-ru-grl de Dumitru Stanca).
PηηρςρηΝΠΓΝΤΛ

da fotofritti Hustrfed tema: «Strofa

SIMEZE
PREDECESORI Al ARTEI PLASTICE MODERI 4E DIN R.P. UNGARĂ
selecționate. S

grupă vá reuni afișe exprtmlm tei crețul (mărfuri, s ertacele, turism, c poziții)* Pentru cea de-a treia grupă
< amitetul v stabili un subiect care va fi schimbat în fiecare an. Pentru
ști s. subiectul va fi « A a, stemei t al vieții ». In cadrul acestei secțiuni
Se preconizează» ținînd cc de| m-□rtanț cestui subiect, și oi [an sarea unei expoziții speciale U ;! '
Pe lîngă expunerea a w-r&lă – c< fe precedentele ediții–se inteoțio-
– - -
d i străzile Varșovte ц r >er и

j CpfeețiaeH sa lț jefuit de citi <i perso®
■

Pierre Coûter, niscat în 1933 la Bru-
1956 i "ia așa-«umite,0 chi 'gn ле. CMmigra mte safe slut utilizate fe decorația arhitect rali, pentri pre-

«a t "ea и seior '■ locuri etc. Filme cu Uimi rame i 5$t re# · taie la Mumii de artă modernă din
demers artistic este considerat chîmte-
nei, atropne ift < tatea fermali a г Чинше rezi t su
stă Mrtia sau filmul agenții chimici într
agraficpecar
1 '

11J í I®
C MÍ

te sl po ¿Sri vi- decît ac lue îi gxl· —
nmomer
Л9IПСШг
BUCUREȘTI. ATENEUL ROMAN
în baza sci m buri lor culturi te dintre țara noíistráçj R P. Ungară s-a < nchfe, fe zii ia de 14 septembrie» I a Atenwl tomân, w Hții «Cinci pictori predecesori al artei plastice modeme fin R.P. i legară », cupr izînd o M ► tie de lucrări semnate de Sgry Jdzset· Koszta Jómf, Г yănwky Lis: , htegy tetvăn și Vasary Jânos.
La festivitatea de deschidere au asistat ©I > I> J -;l· IЯ. ™ dIn 11 I Con·
silîuM Culturii $i Educației Socialiste· rc e^entanț' i Mietete J'.'·z face: J· '* lîxteriwJ ’nititi tufei i ¡ pentru Relațiile Culturóte cu Străinătatea» Unh iii Artiștilor teici· cattici artă fl cultură. Au hat parte· de »:r,ieri-îa< I rre n ■
dorul I P. OfMiare la fiucuresti, alti
1 d
Cr «ful

И П I I 11'·
Medro
r» un tulburat al un * aceea a primului răzb

Ир Ca Oe n
Șrta Iite e triu m î . intă a exea · M care fece din cel mai banal obiect un fermecător lucru al luminii.
Koszta i sef. în sensul interesului I
pentru destinul cetățeanului de rînd, II simte <n fine ukeața momentelor de ci i, de reí aos. E re un tip de \

■
i ’ i

t u t i 1 Пreiv cont- ггь I pfetM, b fine. Nagy fetvăn și Egry |F
¡ :wf< Mmul, и realizări gg “ * k ir j In pastei un temV e
robust, pasionat de adevărul social ll Imaginii, al doilea, un vizionar

[TRIENAL ¡ARTELOR DECORATIVE
BUCUREȘTI, DALLES, OCTOMBRIE 1973

Este de la sine înțeles ca aceasta Trienala poate fi tratata — ca orice expoziție — din unghiul de vedere al cronicii de arta — deci comportînd un examen al situației din expoziție * spiritul și criteriile selecției, o apreciere lucida a valorii. Dar, pe de alta parte, aceasta expoziție, ca, de altfel orice expoziție reprezentativă, de arta, se cuvine a fi tratata din unghiul de vedere al cercetării problemelor domeniului șl al raportării acestora la problemele fundamentale ale artei, ale relației artă-societate. În ipoteza—perfect plauzibila — că expoziția este relevanta pentru starea artelor decorative, discuția ar trebui să se îndrepte asupra a două categorii de probleme :

1. de ordin artistic: examinarea sub specia legilor artistice interne «de domeniu», și a dezvoltării în ansamblul artelor: statutul artistic actual al obiectului de artă decorativă, probleme ale gîndirii formale, caracterul și orientările producției de artă decorativă.
2. de ordin social : relația comandă socia là-p reducție, statutul social al obiectului și al producției.

Cum nu trebuie să obosim a spune, chiar numai punerea corectă a problemelor, chiar numai denumirea justa a naturii și a implicațiilor unui fenomen ar constitui un pas înainte, o premiză nu doar pentru cunoașterea situației reale ci și pentru găsirea unor soluții.

lată de ce ancheta de față testează opinia asupra temelor ce se cer discutate în legătură cu fenomenul artei decorative.
'.

5. GHEORGHE TOFANi Decor Industrial, aluminiu eloxat
6. IOANA ȘETRAN: Rodul pàrntntului, gresie
7. DAN LANCILA: Compoziție, stlcld

CECILIA STORCK-BOTEZ
Unele comentarii la Trienală le presupun. Pe altele, le cunosc. E adevărat că design-ul ar fi trebuit să beneficieze de un spațiu special. Dacă sala de la Ateneu n-ar fi apărut doar ca soluție de ultimă oră, pentru completarea spațiului Dalles, mai mult ca probabil că design-ul ar fi fost prezentat separat. Că selecția design nu e reprezentativă sau că suportă o seamă de obiecții, acestea sînt lucruri care privesc prea puțin Trienala propriu-zisă. E mai util, cred, să observăm calitățile Trienalei. Să observăm că vine la cinci ani după ultima manifestare panoramică a artelor decorative și că situația ridică dintr-odată multe probleme de selecție. E posibil să fi intrat în expoziție și piese de calitate mediocră (observ că aproape toată lumea se referă la picturile pe sticlă). Un juriu e, totuși, un juriu, adică o sumă de oameni și de criterii. Iar o expoziție care își propune să fie o demonstrație a posibilităților unor categorii de artiști plastici nu poate să se constituie ca o selecție de lucrări excepționale. De altfel, nici expozițiile de pictură nu sînt alcătuite doar din piese de excepție. Trebuia pusă în valoare media înaltă a artelor decorative și, pe fondul acesteia, prezențele de mare prestigiu artistic. Ceea ce consider că s-a și întîmplat. Să nu pierdem din vedere faptul extrem de semnificativ că foarte, foarte puține lucrări au fost urmarea unor comenzi și că imensa majoritate a lucrărilor expuse reprezintă o chestiune de ambiție și de dăruire. Se știe doar că materialele unui tablou de șevalet nu costă cît ale unei tapiserii. Cînd din 187 de tapiserii lucrate, nu ca urmare a unor comenzi sau a unor contracte, sînt respinse o sutași mai mult, e neîndoielnic că juriul a lucrat bine, că a ținut seamă de criteriul valoare. Să mai adaug adevărul că întotdeauna o expoziție care adună opera mai multor generații de creatori va fi supusă criticii ? Să amintesc că era necesar ca o astfel de manifestare să încurajeze dezvoltarea artelor decorative în toată țara? Să remarc prezența masivă a tinerilor ? Din motivele enunțate cît și din altele, pe care aș putea să le arăt, conchid ca Trienala a fost o expoziție bună.
ANTON DAMBOIANU
Bunurile (obiectele) curente din cîmpul comercial, expozițiile economiei naționale, marile expoziții periodice de artă decorativă (la care adaug expozițiile obișnuite de artă decorativă sau ambientală) — sînt trei instanțe ale unui domeniu unic : formele construite cu destinație ambientală. Se poate vorbi, desigur, despre adecvarea ori neadecvarea ai telor decorative la mișcarea generală a ar telor plastice dar mai firesc mi se pare să urmărim, în legătură cu Trienala, raporturile în care se găsesc astăzi cele trei instanțe. Cred că se poate proba, cu argumente, o stare de asimetrie, o necorelare păgubitoare. Unicatele din expoziții — care implică întotdeauna un anume avans față de moment — pot influența, prin calitatea lor de a fi reprezentative, pim noul pe care-l conțin, producția de serie de obiecte ambientale. De ani de zile, atît manifestările de la Dalles cît și cele perso-
naie, fac o remarcabilă demonstrație a spiritului creator românesc și a potențelor lui. Și tot de ani de zile, producția curentă de bunuri perseverează într-un fel de contratimp spiritual. Contratimp, decalaj, întîrziere, dezacord — oricum am numi situația aceasta —un lucru este, cred, limpede : mulți artiști creează forme frumoase în sine, decorative în sine, aproape indiferente la funcțiile și sociale ale obiectelor; piața este sufocată de forme inexpresive, incomode,

nefuncționale, adică urite. Pentru că producția nu absoarbe noul și calitatea în măsura în care s-ar cuveni, întîl-nim în expoziții forme cu un statut ambiguu, de un gust foarte discutabil. Servicii de cafea, să zicem, de nefolosit, dar splendid glazurate. Un obiect devine generator de stil cînd orientează conștiința estetică a publicului. Nu a publicului din expoziție. A marelui public cumpărător de bunuri, nu de unicate. Nu e vorba, deci, de faptul că cineva își poate permite sau nu să cumpere o tapiserie de 60 m.p., ci de accesul publicului, prin intermediul seriei de obiecte, la spiritul unei manifestări artistice de referință. Problema nu e a discuta Trienala cît efectele ei și, în special, efectele creației de unicate asupra producției curente de obiecte. Critica expoziției e critica unor stări de lucruri mai complexe. Dacă nu vom fi capabili să facem ca viața de fiecare zi să se desfășoare într-un orizont vizual stimulator al sensibilității, un tragic dezacord e previzibil. Cred că orice opinie responsabilă la Trienală e critică. Criticismul acesta e semnul că simțim dezacordul și sîntem în alertă.

GETA BRĂTESCU

Orice manifestare artistică și cu atît mai mult una. ca aceasta, care ține să reprezinte o atitudine a colectivității de creatori, trebuie să aducă lumină în criteriile publicului. E, înainte de toate, o chestiune de conștiință civică a artei. Or, Trienala, deschisă, dacă nu mă înșel, la cinci ani după ultima expoziție importantă de arte decorative, este expresia unei veritabile serii de confuzii.

Cele două mari direcții de agrementare a spațiului — design-ul și arta decorativă —
presupun, fiecare în parte, un spațiu de expunere propriu, o afirmare mai categorică a lucrurilor deosebitoare și a calităților. Cele cîteva obiecte și serii de obiecte care ar fi urmat să ilustreze problematica design-ului, nu lămuresc deocamdată nimic. Luînd în considerație doar ce se expune la Trienală, nu cred că se poate conchide : acesta e nivelul și acestea sînt preocupările în materie de design la noi.
în seria de confuzii intră și faptul că s-au găsit la Dalles destule lucrări, «decorative» cît oricare alt obiect care schimbă datele unui spațiu, dar care afirmă o secțiune a artelor moderne de contemplație (cinetismul, bunăoară). în Trienală ar fi putut intra astfel și pictura, ca obiect încadrat în concepția unui anume ambient — însoțită firește de schema posibilă a ambientului care ar cuprinde-o. O altă confuzie e semnată de creatorii unor mari și foarte mari tapiserii. E doar un adevăr elementar că o tapiserie poate să aibă mari dimensiuni cînd tema, cînd viziunea unei teme cere grandoare. O tapiserie uriașă, cu

I
1
r
13

ambițiile unui afiș sau ale unei grafii oarecare este, mi se pare, o grandioasă eroare. Și, continuînd demonstrația acestui adevăr elementar, nu e permis să aduci sub același acoperiș minunata tapiserie a lui Gabrea — minunată ca prezența unei orgi într-o catedrală — și drăgălășenia unei jucării de pîslă. Trienala nu impune atitudini înnoitoare memorabile. Au apărut, e drept, materiale noi și obiecte, în aparență noi, dar pe mine artistul, pe mine, publicul, nu poate să mă convingă o lucrare atîta timp cît știu și simt că ea nu e rodul unei viziuni coerente, a unor cercetări ambientale de durată. Comunicăm prin fraze, nu prin cuvinte disparate. De fapt, toate aceste — poate cam

crude — observații ale mele sînt omagiul pe care vreau să-l aduc unor lucrări care pot face tocmai prestigiul unei expoziții și care, puse într-un dialog real, sînt purtătoare de criterii și pentru artiști și pentru public.

ION NICODIM

O expoziție care se organizează la cîțiva ani odată este un lucru excepțional și e obliga
toriu să se constituie printr-o jurizare excepțională, care să opereze în mod necesar cu criterii clare și ferme. E dificil de numit nivelul calitativ sub care «nu e permis să se coboare», dar un juriu de profesioniști știe să fixeze cu onoare, cînd vrea, acest nivel. Un juriu are mari obligații estetice și morale. Numărul exagerat de lucrări strînse la Sala Dalles și la Ateneu, inflația, așadar dezordinea, mediocritatea triumfătoare a unor piese, felul neconcludent în care sînt reprezentate unele domenii — mă obligă să gîndesc ca juriul a fost exagerat de generos, amabil chiar, că în unele cazuri au acționat criterii sentimentale sau nu tocmai de ordin estetic.

Ce e realmente supărător însă este faptul că sub egida Uniunii Artiștilor Plastici se expune «pictură pe sticlă» din producția curentă oferită magazinelor de artizanat — astfel că începe să se vorbească de «secția de pictură pe sticlă a Uniunii (!) » — că apar felurite «făcături», refuzate, se înțelege, și de spiritul artei noastre populare și de artistul prob.

Se mai expun jucării și împletituri (astfel, tehnica grea și nobilă a tapiseriei e pusă pe picior de egalitate cu croșetatul). Nu trebuie să pierdem din vedere, totuși, faptul că ceramica și tapiseria trăiesc acum, în toată lumea, semnele unei crize. Confuziile circulă tot atît de repede ca și ideile bune. Și poate mai repede, fiindcă orice lucru confuz e mai lesnicios. în locul efervescenței de idei aflăm o oarecare efervescență a tehnicilor.

Calitate, la această Trienală, înseamnă calitatea intrinsecă a unor piese (și a tipului de gîndire care le naște); viciile sînt ale selecției și prezentării.

Drama veritabilă la Trienală și pretutindeni e a celui care nu are nimic de comunicat sau nu poate să comunice. Tapiseria, bunăoară, e obiect decorativ, dar fiind și o chestiune de decorație murală, comunică. Probleme ale vieții și ale artei.

Consider că observațiile adresate îndeobște juriilor pot fi preîntîmpinate prin organizarea unor expoziții pe secții, unde să se opereze o primă și importantă selecție și de unde să fie selectate pentru Trienală lucrările valoroase.

-сортд PANELLI: Morene, faianța θ· Stanța dogeanu.· sucia albastra ,J
РЖІСШ MATEESCU: Omogiu. folonțâ 11, OVIDIU BUBĂ: Forme, sticla
« MARGARETA STERI AN : Figurine, ceramică policromă
, MORIA FLĂMÂNDU: Tors I și II, sculptură fn lemn

MIRCEA CORRADINO

Trienala, se spune, a avut succes de public, în ce fel, însă? Publicul vine la expozițiile de arta decorativă în număr mai mare, e drept, decît la saloanele de pictură, sculptură sau grafică fiindcă, într-un anume sens, lucrările de aici sînt de un interes mai larg. De astă dată Trienala are caracterul unui salon iar publicul vine și contemplă. Sînt mai multe motivele acestui paradoxal interes-indiferent : e puțin probabil ca obiectele din Trienală să ajungă pe piață; salonul-Trienală nu se adresează realității social-concrete a locuinței, el e orientat aproape exclusiv spre domenii și soluții care ar putea interesa marile

instituții. Ce ar putea gîndi publicul despre design, de pildă ? Ar putea crede că design înseamnă un set de pahare ori un servici de cești și farfurii—în fapt, programe elementare de studiu în facultăți. Designerii creează, precum se știe, obiecte în sistem pentru un ambient precis sau destul de precis numit. La Dalles au apărut lucrări izolate, care nu lasă să se înțeleagă preocupările esențiale ale designerului. Acestea sînt în parte și chestiuni de selecție. Nefiind o Trienală cu program, cu o participare efectivă a criticii, putem să atacăm juri-zarea din toate direcțiile. Criticînd selecția nu ajungem nicăieri. Soluția o văd în expozițiile cu program în care se citește franc criteriul selecției. Manifestările cu program pun în valoare rolul comisarului de expoziție și al criticii active. E nevoie și de o altă ritmică, de un program de expoziții tematice.

PAUL BORTNOVSCHI

Expoziția Trienală de arte decorative și de data aceasta este un «salon», și ca atare, este marcată de trăsăturile — în special de defectele — bine cunoscute ale unui asemenea mod de organizare.

Aș vrea să relev însă faptul că acest tip de manifestare are și o virtute : aceea de a oferi o secțiune «pe viu», neregizată, în viața unui cîmp artistic; aș spune, de a oferi o imagine netrucată a unei realități, o imagine a orientării programatice a fiecărui artist, a stadiului cercetării sale (dat fiind că lucrările ce fiecare le prezintă se presupun a fi eșantioane de vîrf ale creației sale). Evidențiind polarizările ce există în jurul anumitor zone de investigare sau tipuri de experiențe, Salonul poate aduce o mărturie statistică, și nu numai statistică, asupra felului cum se dezvoltă domeniul artistic căruia îi este consacrat, ca și asupra raporturilor acestuia cu celelalte fenomene ale vieții artistice și sociale. Din acest punct de vedere Trienala demonstrează evident o stare disarmonica; existența unei mari concentrări de energii artistice (rezultat parțial al unor condiții conjunctu-rale orientarea învățămîntului, dificultăți materiale și organizatorice în abordarea anumitor tehnici etc,) spre cîteva cîmpuri poate interesante ca loc de experiență plastică, dar foarte puțin angajabile în realitatea socială contemporană. Ca și la precedentele ediții, tapiseria și ceramica monumental-decorative (cu cîteva valori remarcabile ce par să dezmintă o anumită tendință manieristă pre
zentă în ultima vreme, determinată, în parte, probabil, de memoria succeselor anilor prece-denți) domină numeric o expoziție ce se vrea «generală» a artelor decorative.

Chiar dacă am fi dispuși să acceptăm orientarea artelor noastre decorative exclusiv spre tehnici și programe tradiționale (neindus-triale), expoziția, respectiv realitatea pe care o oglindește, tot nu ne poate mulțumi. Te surprinde slaba dezvoltare a unor domenii ca orfevrăria artistică sau a tehnicilor de tratare specifice acestora (emailuri, lacuri etc.), prezența foarte redusă a imprimeurilor sau contexturilor manuale cu personalitate artistică. Nu poți înțelege de ce lemnul, atît de legat de tradițiile artei decorative în general, și în special ale artei românești, nu reușește să fie prezent decît ca « sculptură mică », sau de ce ideea de ansambluri (de sisteme de obiecte), care nu este o invenție a erei și mijloacelor industriale, ci aparține oricărei culturi, inclusiv celei academice, poate fi total absentă.

Sînt evidente goluri — zone albe — care nu ne pot lăsa indiferenți în momentul cînd dorim o armonioasă dezvoltare a acestor arte și o mai bună folosire a forțelor noastre de creație. Dar problema esențială

care confruntă artele decorative — mai drept spus, artele aplicate ale zilelor noastre —este adaptarea lor la tehnologiile și programele materiale și spirituale a ceea ce numim «marele număr», participarea lor activă la modelarea universului material al societății contemporane, la modelarea formelor «culturii materiale». Expoziția — oglindind realitatea creației — vădește cît de întîrziate sînt artele noastre aplicate în asemenea demers. Înregistrînd cîteva meritorii — chiar eroice, cunoscînd condițiile—tentative de folosire a unor tehnologii industriale (în genere numai a unor tehnologii legate de tradiția manufacturieră — respectiv artele focului), Trienala aduce, cu trei sau patru excepții, numai meditații plastice, gînduri nearticulate într-o voință fermă de acțiune în lumea obiectelor și relațiilor cu rezonanțe sociale.

Design-ul — proces structurant indispensabil creației în condițiile «marelui număr»(nu disciplină aparte, cum este o tendință administrativă a-l considera) apare total absent în cercetarea noastră plastică din cîmpul artelor aplicate. Trienala funcționează efectiv ca un avertisment (pe care din păcate multe cronici îl ignoră sau îl escamotează): sîntem în mod alarmant în fața unui proces... nedeclanșat ! Este necesară o amplă și coerentă acțiune de remodelare a orientării în întregul grup al artelor aplicate, remodelare prin care ceea ce aș numi «starea de conștiință», «modul de gîndire și de acțiune» desigur să poată deveni un dat structural al oricărui creator ce aspiră să aducă o contribuție socială de anvergură; o remodelare a învățămîntului de artă, adoptarea unei tehnologii de promovare, crearea unui sistem amplu, stimulator pentru a polariza forța de creație, valoarea, spre acest tip de demers. Și, evident, expozițiile cu program (peste tot în lume acest lucru se practică), expoziții pregătite tematic și asistate material, pot avea un rol determinant într-un asemenea proces.

Trienala de arta decorativa s-ar cuveni sa poată arata finalitatea sodala realizata a operelor, si nu doar propuneri individuale schițate. Dar aici iese la iveala o defecțiune administrativa : artistul specializat e prea puțin solicitat în situațiile care cer soluții decorative, în locul lui, improvizează fie artiști fard experiența în această activitate, fie non-artiști. Dar fiindcă sîntem în situația de a vorbi doar despre ce și cît se vede în expoziție, trebuie sa ne punem întrebări nu în legătură cu Juriul și panotarea — unde alternativele pot fi ale erorii — ci mai întîi despre statutul artei decorative. Acel statut care ar motiva, de pilda, alăturarea dintre sculptură șl tapiserie, dintre timidele proiectări industriale și unicate ostentative. Sîntem constrînși, de heterogenei-tatea speciilor și denivelările valorii, să deducem

că s-a admis norma comună « artistlcitate », care ar permite, sofistic, să izolezi, în orice fel de obiect, indicele « techné », ignorînd «funcția specifică» a calității «decorativ'». Atunci — întrucît e « muncă artistică materializată în spațiu », o sculptură și o ceașcă devin echivalente, și, în consecință, interșan-Jabile ! Iar acest sofism nu-i improvizat în expoziție, ci se practică drept alibi sub pavăza principiului insurgent « nu există arte minore ». (Artiști minori, însă...?) Să admitem totuși că, înainte de a proiecta ansambluri, designul ne datorează, minimal, paharul confortabil. Care e punctul de inserție al acestei concepții în viața materială ? Care e factorul de direcție estetică prin care arta decorativă să ofere un sistem al gustului, fie și al modei ? Care e profilul profesional al artistului decorator ? În

ce fel se poate prevedea unitatea stilistică a cărei apariție e, în marile epoci, un simptom al necesității spirituale ?
Am căutat în expoziție exemple de claritate a conceptului « decorativ » cel puțin, în care conceptul « decorativ » să se realizeze ca o funcție a spațiului concret — hic et пипс — intrînd cu mediul în relații « componistice ». Printre altele, puține, încă, lucrările din ilustrațiile acestor pagini credem că indică un stadiu al conștiinței artistului, și anume : orientarea în sensul — ecologic — compensației formelor stereotipe utilitare prin forme de contrast (organicism plastic), aderente ansamblului « oraș » prin chiar oportunitatea acestei intervenții voluntare a sensibilității. Red.
Anchetă de TUDOR OCTAVIAN
17
NAGY IMRE
«artificiile» tind să în imagine, care a marcat
Cu prilejul împlinirii a 80 de ani, la 1'1 august s-a deschis în sala Dalles retrospectiva omagiala a pictorului și graficianului Nagy Imre (născut la 25 iulie 1893). Cuvîntul de deschidere a fost rostit de criticul de arta Mircea Popescu, director adjunct în Consiliul Culturii și Educației Socialiste.
A figurat o selecție de 72 picturi în ulei și 97 lucrări de grafica (gravura, desen, acuarela) din diferite etape de creație, piese definitorii pentru personalitatea artistului. Aceasta expoziție de amploare — deschisa inițial în luna iulie la Muzeul de Arta din Tîrgu Mureș — a fost itinerată, dupâ popasul bucureștean, la Cluj (septembrie).

Este binecunoscută, din saloanele republicane, pictura ardeleanului Nagy Imre — «scene» de viată populară, șantier sau horă — caracterizată prin paginația care subliniază perspectiva «à vol d oiseau » și prin colo-riajul fosforescent :
corecteze ce ar putea fi truism Retrospectiva de la Dalles,
80 de ani de viată a artistului, a adus însă în planul atenției episodul uitat — deși productiv și substanțial — al activității sale de tinerețe și maturitate. în deceniile III—IV. opera lui Nagy Imre ar putea poza, în chip mai propriu decît a altor pictori ardeleni, pentru un profil al expresionismului autohton, adică manifestarea autohtonă a unei viziuni sugerate de curentul german, pe care Nagy, în scurte popasuri prin Occident, l-a cunoscut în treacăt și mai ales în versiunea lui tardivă. Din punctul de vedere al școlarității Nagy aparține realismului european de veac XIX, dar cu nuanțe de simbolism social.
Orientare datorată școlii budapestane și consolidată în prelungită familiaritate cu unii din cei mai marcanți membri ai echipei de insurgenți anti-academici, al căror non-con-formism, în contextul unei culturi foarte conservatoare și aristocrate, echivala cu o avangardă, în forme retardatare față de stadiul avangărzii europene. Democratizarea temelor și a modului pictural se făcea în manieră poporanistă și sub steagul unor lozinci tolstoiene; opera lui Nagy este marcată definitiv de conștiința misiei ideologice, educative, înălțătoare a artei. Spiritul de angajare se citește în portretistică, fixată asupra confraților de idei. Aspectul ei, mai ales în xilogravuri, poartă amprenta « Punții » ; mentalitatea sirnbolizantă(facies-semn, șarje psiho-logică), elocvența gestuali a facturii grafice etc. Linia acută și torențială, pe care o prao tica,

în generația precedentă, un E.L Klrch-ner, la Nagy e intelectualizată, ordonată, în schimb se exacerbează, cu voluptate artiza-

Nagy

artistului în sat e
naia, efectele de alb-negru. Opera xilogravată a lui Nagy Imre conține piese indispensabile într-un muzeu imaginar al graficii românești. Rareori alb-negrul și-a găsit la noi acest « mod de întrebuințare» funcțional, această voită majorare a contrastului împins pînă la disciplina raportului de intensitate, ritmat, pentru ca lumina și umbra să apară, metaforic, ca sensuri ale condiției umane.
Expresionismul său era evident nutrit de o concepție naiv-existențialistă, destinul ca opțiune. Opțiune care în viziunea lui implică ipostaza transcendentă — recuperarea umanității primordiale, edenice, definite prin-tr-un unanim mod vital, muncă și sărbătoare, «întoarcerea» odiseică a
manifest și întreaga Iui operă pare epica acestei experiențe. Temă perpetuă, «Jigo-dinul » natal nu e atît refugiu în natură (omul își declara simpatia pentru civilizație), mod comportamental al artei, opera-viață. Quasi-alegorică, iconografia Jigodinului (peisaj de figuri și minerale, elemente consubstanțiale) realizează un mesaj mesianic. Plasticitatea acestei picturi este tendențioasă, ea proclamă valoarea senzației de plenitudine, în robustețea volumetrì! dense, cu paradoxal caracter hieratic, în teluricul ostentativ, confirmat de căldura culorilor de părnînt ; modul simbolizant e uneori înlocuit cu discurs sociologic,
«Domnișoarele din Avignon la Jigodin»), ceea ce sevaîntimpla deseori și în festivismul de chermesă și șantier. Dar în episodul care începe cu timpuria compoziție «Curățatul cartofilor », încă impersonală, și culminează cu seria căreia îi aparțin « Culesul sfeclei », «Odihnă», «Pe malul apei », patosul agrest imprimă picturii o originalitate ce se poate aprecia în cadrul parametrilor ei determinați — spiritul mesianic al expresionismului și gena dionisică a stilului carpatic.
ANCA ARGHIR
efect nonpictural (ca în ironia din

a 8-a bienală de la Paris
CARNET DE CRITIC
o Dacă actuala ediție a Bienalei a avut de suferit, datorită anulării fondurilor promise de Primăria Parisului, ea s-a bucurat, în schimb, de un spațiu adecvat expunerii lucrărilor. Proaspăt renovat și îmbogățit cu un Auditorium, Muzeul de artă modernă al orașului Paris a devenit în această toamnă forul principal al Bienalei. Mai zgîrcit și mai sceptic în privința artei tinerilor, Muzeul național a oferit doar cîteva săli. Dar. . . în întîm pi narea Bienalei au venit, cu toate forțele, cele mai importante galerii de pe malul drept și de pe malul stîng al Senei, deschizînd, în interval de o săptămînă, circa 37 de expoziții cu lucrări ale artiștilor de pretutindeni, care n-au împlinit încă vîrsta de 35 de ani. Astfel, Parisul, cu sau fără voia sa, s-a transformat într-o gazdă a Bienalei.
• S-au depus eforturi considerabile pentru organizarea acestei ediții, a 8-a; s-au învestit speranțe — mai ales de către Comitetul internațional și de către juriu. Speranța că ea va avea o soartă mai

bună decît edițiile precedente. Au trecut 14 ani de la prima manifestare, al cărei fondator — Raymond Cogniat — dorea să înzestreze Parisul cu o Bienală internațională, în rînd cu cele de la Veneția și Sao Paulo, dar fără a se confunda cu ele.

• Rememorez cuvintele dintr-un recent articol publicat în presa franceză: « Bienala din 1967, succes; Bienala din 1969, confuzie; Bienala din 1971, contestație, ezitări; Bienala din 73 — cu totul nouă »,

Din ce punct de vedere ? Probabil doar cele cîteva reforme întreprinse și, în mod special, abandonarea selecției naționale în favoarea uneia internaționale, « mai omogenă și mai simptomatică» permit o asemenea concluzie (pripită·— n.n.). în rest noul —noul artistic — trebuia căutat cu lupa prin sălile celor două muzee. Ceea ce n-ar avea atîta importanță dacă însăși Bienala nu și-ar fi anunțat noutatea drept criteriu.

• «O Bienală întru totul de avangardă». Cine poate declara acest lucru, rămînînd cu conștiința curată? Avangardă 100% ? Să nu uităm că etichetele sînt prin excelență ale școlarilor și că nu au viață lungă. O avangardă în frac, antiseptică (s-au luat măsuri severe în acest sens, dar tot au mai scăpat printre degete cîțiva hippies soioși), elegantă, ordonată. . . pentru a nu strepezi dinții consumatorilor ei, pentru a nu irita spiritele. Aplauze deci pentru organizatorii ei, în frunte cu delegatul general — dl. Georges Boudaille !

• Prin eliminarea premeditată a lumino-cinetismului, a «tehnologiei », a bricolajului etc. ce a mai rămas în cea de a 8-a ediție ? Multe lucruri de prost gust, multă imprecizie în căutări, multă pseudo- și anti-artă, multă emfază. S-au distins însă și cîteva conștiințe artistice, cîteva mari promisiuni, ba chiar și cîteva certitudini. Românii invitați, Lupaș, Spătaru, Tăutu și Epure — modestia ar fi de prisos — fac, în chip recunoscut de toți acolo, parte din această prețioasă minoritate.

• Ce ține totuși Bienala în picioare, în pofida greșelilor care se repetă cu intensități diferite și pe căi diferite, de la o ediție la alta, în pofida incapacității de a trezi un interes larg în rîndurile publicului ? (în perioada Bienalei, septembrie-octombrie a.c., la Louvre sau la Jeu de Paume aveai senzația că te afli în metro, în orele de mare aglomerație; îți făceai loc cu greu, zîm-bind politicos în dreapta și-n stinga.) Informația bogată pe care o oferă celor interesați și creditul pe care-l acordă tinerei generații.

• în ciuda refuzului inițial al unei tematici anume, acroșajul lucrărilor a provocat de la sine grupările :

a) S-a mizat mult pe așa-nurnitul «Process Art», în care accentul cade mai ales pe gestul creatorului, pe procesul de creație, lăsînd opera însăși pe un plan secundar. Aceasta a fost intenția organizatorilor dar, în cele din urmă, tot cu opera ne-am aflat în față, iar gestul — în evoluția sa — era redescoperit pe căi proprii și cu aptitudini proprii. De altfel,acesta este efectul scontat : re-crearea de către spectator. Nu a unui obiect, ci a procesului de creație. O «trăire artistică».

b) Acțiuni: Happening-ul — în formele sale cele mai variate — și-a păstrat încă o anume vigoare. Fățiș sau camuflat, el s-a impus la cea de-a 8-a ediție ca una din formulele artistice încă nevidate de substanță. Lucrarea Anei Lupaș — Covorul, ca un simbol al păcii—făcea parte din această grupare. îmi amintesc (lucru bun) de cîteva exemple: La Galeria Rencontres 46, rue Berger, André Pierre Amai prezenta o acțiune « în și asupra cîmpului operatoriu ». Cîmp în care funcționau

pliul, mîna, ochiul, culoarea, loc unde se autodetermina structura pătratului pictat. El putea deveni, prin jocul inventiva! pliajelor, triunghi, dreptunghi, trapez, hexagon. Prin colorarea cu bomba sau cu pistolul, cîmpul intact cunoștea marca gestului, a presiunii, a fluidității lichidului. Sau grupul de artiști englezi : Tim Head, Alan Davis, David Dye, Gordon Richardson, Shirley Cameron & Roland Miller etc. « Nu știu niciodată rezultatul acțiunilor noastre, declara Shirley Cameron. Trasez linii de la o persoană la alta. Aceste linii care traversează zidurile, cìntecele, parfum uri le, arborii, ferestrele, ușile, străzile, cuvintele, sînt gesturi umane. Sînt un agent pentru o gamă de materii prime care se modifică lent. Fiecare e liber să acționeze altfel și să-i activeze pe alții ».

c) Peisajul. Peisajul real — un pretext supus celor mai neprevăzute intervenții exterioare, fie prin utilizarea fotografiei, fie prin mijloace picturale. I m presión iști I secolului XX.

d) Hiperrealismul. Antonin Vodak (Galerie Lambert, rue Saint-Louis-en-l’lle), Touzenis (Galerie Germain), Michael T/szblat (Galerie de Seine). Realitatea înconjurătoare, banalul cotidian au revenit la modă. E drept că Bienala nu i-a acordat prea multă importanță. (Inferioritatea numerică a artiștilor americani — principalii exponenți ai curentului - s-a datorat faptului — cît de concludent pe planul culturii ? — că guvernul a refuzat să plătească transportul lucrărilor peste Atlantic, Teamă de răul de mare ?)

e) Arta conceptuala a invadat galeriile și sediul Bienalei, pîndită mereu de pericolul sărăciei de imaginație și al aridității. Se mai putea alege totuși cîte ceva, ori-cît ai fi fost de neindulgent.

f) Ajunge. . .

• M-am distrat citind un fel de «manifest» al actualei ediții: «Au fost invitați 96 de artiști. Printre ei, americanul Alan Sond-heim prezintă cea mai mică sculptură din lume: pus pe un soclu de 1 cm înălțime — un praf de aur, privit la microscop. « Mare agitație, stupoare, prefăcută admirație în fața,,lucrării" ultimului descoperitor de aur ». Citez în •continuare : « Vizitatorii vor descoperi poarta pneumatică a lui Staakman (Olanda), manechinele lui Wolfram (R.F. Germania), măcelăria umană a lui Mark Prent (Canada), arborele dragostei al Shejbalovei Zekibska (Cehoslovacia) etc. »... Și cum se vor simți apoi ? Mai buni, mai curați, mai activi, mai duioși ? Cine poate ști ? Oricum, față în față cu lucrările, te transformai într-osenzație : de frică, de scîrbă, de vomă, de rîs, de plîns. . .

• Românii au dat dovadă că arta presupune, înainte de toate, o conștiință artistică, că totul pornește de la probitatea gestului creator. Au fost « asaltați » de presă în măsura în care manifestările artistice pariziene sînt luate în considerație, în măsura în care ele pot influența într-un fel inerția. . . Televiziunea franceză a solicitat un interviu subsemnatei despre prezența românească la Bienală. Ana Lupaș și-a expus, de asemenea, în fața camerelor de luat vederi, concepția sa artistică. Șerban Epure a devenit, și datorită lucrărilor sale din Muzeul de artă modernă al Parisului, unul dintre principalii pioni ai Festivalului de artă și informatică de la Bordeaux (luna noiembrie a.c.).

• Bienala tinerilor este « un lucru ce se vrea formulat». Mai avem timp să așteptăm. Sistemul de premiere fiind suprimat — poate că în viitor va fi suprimat și excesul de indulgență față de acele căutări care-și trădează, la o mai atentă cercetare, inconsistența.

RUXANDRA GAROFEANU

X
P
R
1 Dintre cei mai de seamă exegeți ai expresionismului menționăm pe : Bernard Myers, Lothar-Günther Buch-helm, Michel Ragon, Werner Hof-man, Werner Timm, John Willet.

Ă
ESIONISTĂ
Cercetarea gravurilor și desenelor moderne din Cabinetul de stampe al Muzeului de artă al R.S. România și din alte muzee indică existența unui fond important de lucrări ale unor artiști situați în cadrul expresionismului, înțeles ca mișcare artistică desfășurată între 191 OI 922, pregătită și dezvoltată în ideile ei de o seamă de personalități artistice din mai multe țări europene. După cum este îndeobște cunoscut, antecedentele expresionismului se manifestă în afara Germaniei — leagănul mișcării — în Belgia, Norvegia și Olanda, unde, la sfîrșitul secolului al XlX-lea, James Ensor, Edward Munch și Van Gogh prefigurează semnele acestui curent. Selecția pe care o prezentăm, restrînsă numeric, e largă în ceea ce privește perioada pe care o acoperă și se bazează pe concluziile studiilor și a expozițiilor ultimelor decenii — care pun în seama expresionismului și lucrări aparținînd unor artiști considerați a fi exponenții unor curente diferite 4 Cu James Ensor expresionismul vizionar își află o introducere spectaculoasă. Din opera sa grafică, 129 de gravuri executate între 1886—1904, în posesia Muzeului de artă al R.S. România se află patru exemplare de tiraj : « Portretul lui Ernest Rousseau », gravură cu acul din 1887, probează interesul lui Jznsor pentru chipul contemporanilor săi; în «Galeria cu
arcade (Cripta)», gravura cu acul din 1888, imaginea se înscrie în tipul de desen arhitectural folosit de artist drept cadru de desfășurare al personajelor sale minuscule, stranii; în «Patinatorii (Carnaval pe gheață)», acvaforte din 1889, apare această lume fremătîndă de ființe mici, cuprinse de febra jocului ; dans baroc și fantastic în care vibrează ecourile artei
flamande; «Demoni hărțuin-dumă», acvaforte din 1895, ilus
trează deopotrivă zonele enigmatice ale imaginației lui Ensor.
ìn grafica luì Edward Munch sentimentul angoasei, al fricii, ajuns la paroxism, apare în gravuri cu o forță de sugestie extremă. «Ziua următoare», acvaforte și pointe-sèche, datează din 1895, de la începutul preocupărilor grafice ale artistului. Conceperea ei se datorează contactelor stabilite încă din 1884 cu mediul literar al cafenelei «Chris-
4
tiania-Boheme », cu patronul spiritual, scriitorul norvegian Hans Jăger — al cărui roman din 1885, purtînd numele localului, îl ilustrează2.
La Van Gogh dramatismul imaginii și intensitatea expresiei a exercitat, cum se știe, o influență considerabilă asupra curentului, a grupării «Puntea» îndeosebi. Menționăm aici desenul în creion și cărbune « Femeie smulgînd morcovi. Iarnă», din 1884—1885, de la Muzeul de artă comparată al Municipiului București. Lucrarea este din epoca în care pictorul execută compoziția « Oameni mîncînd cartofi » și desene după țesători și țărani brabantini : perioadă de revelații dureroase, transmise cu violență și gravitate.

Expresionismul
Hodler, întrevăzut în compozițiile sale simbolice, încărcate de
lui Ferdinand
o tensiune apăsătoare și populate cu personaje trăind intens stările lor interioare, este mai aparent în desene. Muzeul are un desen în creion, tuș și acuarelă repre-zentînd un halebardier — studiu pentru compoziția « Războinicii furioși», 1884,
Lovis Corinth evoluează spre expresionism începînd cu anul 1911, Dacă în două lucrări, «Bacanală» și « Nuduri » (gravuri cu acul), are loc o exaltare a senzualului, «Calvarul», realizat în aceeași tehnică, aduce sentimentul tragicului, redat în țesătura halucinantă a liniilor.
2 Werner Tirnrn ; Edward Munch,
Graphik, Berlin, 1969,
Un autoportret de bătrînețe, în acvaforte — temă asupra căreia artistul revine cu obstinație, dezvoltă, în analiza psihologică întreprinsă, confruntarea necruțătoare neidealizată, cu sine. Creația Paulei Modersohn-Becker, cuprinsă între 1898—1907, conține, sub raportul gravurii, numai zece lucrări în acvaforte. Căutînd în imaginea oamenilor și a peisajului de la Worpswede sensurile profunde ale existenței, artista descoperă lucid o lume austeră, ca în lucrarea Muzeului de artă, « Bătrînă »,
Tendința militantă, de critică socială a expresionismului, este ilustrată de Käthe Kollwitz, care a dezvoltat în grafică sensul unei combativități patetice. La baza ei stă tradiția realistă a graficii germane ; în acest sens, gravura «Femeie lîngă leagăn», 1898, este un exemplu concludent. Din ciclul său « Războiul țărănesc», 1902—1908, fac parte cele patru lucrări în acvaforte, tiraj din 1921 : « Plugarul » (pl. 1), «Om sfîrșit» (pi. 2), «Înarmarea» (pi. 4), «Cîmp de luptă» (pi. 6), violent rechizitoriu adresat societății germane a timpului. Litografia « Deținuți ascultînd muzică » (1925) exprimă suferința omenească exteriorizată direct, în cadrul grupării «Puntea» revolta expresionistă și-a găsit forma sa cea mai pură ; puterea emotivă a trăsăturii și a culorii sînt împinse la cea mai mare intensitate. Exponent al grupării, Max Pech-stein continuă să lucreze în spiritul ideilor ei și după desființarea acesteia, în 1913, pînă în jurul anilor douăzeci, de cînd datează și lucrările Muzeului. Executate în 1921, cele douăsprezece xilogravuri colorate ale albumului «Tatăl nostru», tiraj 19/50, relevă aportul expresionist al grupării «Puntea»: căutarea structurilor primare ale raportului om-univers și așezarea lor pe un plan simbolic, transfigurat emoțional; folosirea resurselor expresive ale gravurii în lemn și ale culorii adăugate ei ; utilizarea seriei multiplicate ca mijloc complex de răspîndire a ideilor. în completare, litografia colorată « Cap de pescar », 1921, precizează particularitățile stilistice proprii artistului.
Cu artiștii grupați în jurul mișcării care a urmat primului război mondial, «Noua obiectivitate», o altă tendință a expresionismului german, adoptă ca atitudine fundamentală critica socială acerbă, protestul lucid, legat de reali-

I
- ■ K ·
4
λ* X

tatea istorică a timpului. George Grosz exprimă dezacordul său total față de societatea burgheză printr-o satiră alegorică. Șapte din

planșele litografiate mutui «în umbră», lucrarea «Scenă de prezintă, evoluînd în geometric al orașului o lume de tipuri definite social contrastînd vizibil în situațiile lor. Austriacul Oskar Kokoschka aduce o creația sa continuă stilul expresioniștilor și Egon Schiele, lungirea expresiei limitele decorativului de Gustav Klimt, nud », în creion și conté, executat între 1900—19Ó3, cînd artistul realizează picturile monumentale « Filosofìa — Medicina — Jurispru-dența», pentru plafonul Universității din Viena, este expresionist prin linie, care conține un potențial afectiv tensionat. O componentă a creației
Kokoschka o formează portretele — imagini penetrante, revelatoare, în care explorarea subconștientului are uneori aspectul unui studiu psihanalitic. Muzeul de artă posedă un exemplar al litografiei «Portret de femeie» («Alma Mahler»), tînd-o pe văduva rului Gustav Mahler ; ea deschide ciclul «Columb înlănțuit » — o-peră care, după apariția sa, din ecouri largi în Aflată
umbră »,
ale albu-1921, și stradă » decorul modern,
I
contribuție decisivă;
vienezi Gustav Klimt urmărind pre-dincolo de . Un desen «Studii de
lui Oskar
reprezen-compozito-
1913, a avut expresionismul german
Oradea, considerăm menționarea litografiei «Portretul lui Max Reinhardt (Capj », 1918, tiraj 66/125, lucrare din suita portretelor oamenilor de teatru executate între 1916—1922, în-fățișîndu-l pe regizorul berlinez care a contribuit la
necesara.
porară, litografia este folosită de van Dongen în ilustrații sau stampe independente,—« insolente », cum
— spre 1925—1927. Impresia picturală este păstrată; lucrarea « Portret de fată (Maud Loty) » litografie în culori — laviu, tiraj 115/120, o probează. Pascin liniștit care gine delicată a lumii tează. I nist este bilitatea deformantă torului, accentuînd modificările stărilor Din lucrările chiari, studii, sonaje — se în peniță 1929, și personaje » moale, între Marc Chagall și expresionism relația stabilită se referă la perioada de început, cînd fragmentele realității accent teșcul.
« Evreu albumul 110 exemplare de către editorul de artă Paul Cassirer cînd Chagall pentru a-și lăsate la galeria « Die Sturm » a lui Herwarth Walden, cel mai de seamă susținător al expresioniștilor germani. Selecția operată semnalează așadar existența la noi a unor lucrări ilustrative pentru una din cele mai vitale mișcări ale secolului al XX-lea.
le numește Jean Laran3, 1925-1927.
este un observator ne-restituie o
și pătrunzătoare pe care o frecven-Potențialul său expresio-întrevăzut ima-
linie
în sensi-a desena-prin interioare.
Muzeului — cro-compoziții cu per-detașează desenul «Fată tînără», din gravura «Scenă cu lucrată în vernis-
poetice intens, Lucrarea cu coș » « Viața
relevate au un atingînd gro-în acvaforte face parte din mea», scos în în 1922, la Berlin
revine
recupera lucrările

MARICA GRIGORESCU

*

3 Jean Laran: L'estampe, Paris, 1959.
Ei îi aparțin tablourile
mișcarea expresionistă în teatru. Un gen care revine constant în opera lui Oskar Kokoschka este compoziția de inspirație antică și mitologică.
trilogiei «Termopile»: «Plecarea lui Leónidas », « Barbarii
« Bătălia», lucrate în 1954, pentru Universitatea din Hamburg, prin care victoria grecilor asupra perșilor are un sens alegoric, de apologie a libertății. Executată în guașă pe hîrtie, lucrarea muzeului constituie o compoziție preliminară picturilor.
Intensitatea fauve a picturii olandezului Kees van Dongen iluminează portretele, modele repetate ale unui tip feminin puternic conturat, marcat spectaculos de moda timpului. Preocupare tem-
I
1. LOV/S CORINTH: Calvarul, gravură cu acul
JAMES ENSOR: Demoni hărțuindu-mâ, acvaforte
3. EDWARD MUNCH: Ziua următoare, acvaforte și gravură cu acul
4. MAX PECHSTEIN : Cap de pescar, litografie colorată
5. PAULA MODERSOHN-BECKER: Bă-trînă, acvaforte
6. MARC CHAGALL: Evreu cu coș, acvaforte
7. OSKAR KOKOSCHKA: Studiu pentru trilogìa «Termopile», guașe
8. FERDINAND HODLER: Halebardier, creion, tuș și acuarelă
9. JULES PASCI N: peniță
Fată
tînără,
tuș cu

Sub auspiciile Comitetului județean de cultură și educație socialistă Sibiu, ale Uniunii Artiștilor Plastici din R.S, România, cu concursul Uniunii Centrale a Cooperației Meșteșugărești, al altor organisme, organizații și instituții din orașul și județul Sibiu, s-a desfășurat, între 12 și 19 august, Săptămîna Festivalului celei de-a șasea ediții Cibi-nium. Răspunzînd solicitării redacției noastre, prof. univ. Maria Fanache, președinte al Comitetului județean de cultură și educație socialistă Sibiu, a binevoit să răspundă la întrebările redacției Arta, în legătură cu problemele de concepție și organizare ale acestei ediții.
Red. : Cibinlum '73 este, după părerea noastră, în multe privințe o reușită remarcabilă. Avem în vedere mai ales concepția generală, proiectul inițial al expozițiilor, de asemenea amploarea și eficacitatea efortului de organizare și în mod special de propagandă

care a susținut festivalul. Ce v-a determinat să fixați ca temă artele plastice, ținînd seama și de faptul că în trecut acestea au mai figurat în program ? Este vorba și de o concepție asupra particularizării fiecărei ediții?

M.F. : Primul festival de artă plastică realizat de un județ se pare că este Cibinium al acestui an, a Vl-a ediție a tot mai cunoscutei manifestări anuale sibiene. Ea a urmat unor ediții cu alte teme, ca teatrul, muzica, literatura, cultura și arta pentru tineret, atît cît permit anii care s-au scurs, gîndirea care a stat la baza acțiunii, fiind perfectată an de an de efortul realizării ei cît mai aproape de exigențele contemporane.

De la început s-a stabilit o concepție care să permită particularizarea fiecărei ediții, prin schimbarea profilului de la an la an, concepție care să ofere Cibin ium-ului actualitate și dinamism, angajînd în dezbatere și analiză diversele laturi ale artei și culturii actuale. Actualitate, deci, nu numai prin tema abordată, ci, în primul rînd, pentru că anume criterii vin a impune necesitatea abordării unei teme sau a alteia. între acestea, necesitatea de a pune în dialog larg cu masele diversele aspecte ale culturii sibiene, problematica acesteia, urmărindu-se un cîștig de calitate, un pas înainte în metodologia faptelor de cultură ori îmbunătățirea cadrului organizatoric în care acestea se desfășoară. Contemporaneitatea Cibinium-ului o asigură, astfel, posibilitatea acordării unei atenții majore aspectelor și rezultatelor actuale în diverse sectoare ale artei și culturii sibiene, înțelegînd prin această « atenție » nu doar și mai ales nu « ilustrarea » festivă a stadiului realizărilor, ci angajarea unei analize profunde a acestora cu numeroși specialiști, cu masele de beneficiari, cu animatorii, atît cei locali, cît și alții, din țară, pe fapte vii, pe rezultate atinse la un moment dat , în plus, o analiză mișcîndu-se între doi poli, pe diagonala tradiție-contemporaneitate-perspective, Punctul cel mai de sus, perspectiva viitoarelor realizări, preocupă îndeosebi, și de aceea confruntarea nu este numai locală, ci își lărgește cercul de specialiști, solicită instituțiile de profil cu prestigiu recu
noscut și instituțiile centrale de profil. Experiența anilor anteriori ne-a dovedit eficacitatea unei atari concepții, fiecare ediție determinînd o mișcare de dezvoltare în respectiva ramură de activitate artistică și culturală, realizări noi și, în același timp, un cîștig metodologic și o siguranță în acțiune. Sectoarele de artă și cultură a căror problematică a intrat în dezbaterea manifestărilor Cibinium s-au îmbogățit și sub aspectul activității instituțiilor care le reprezintă, ori chiar și-au adăugat noi instituții. De exemplu, după un Cibinium literar au apărut mai limpezi Fnotivele care făceau necesară o revistă de cultură și literatură la Sibiu, vechi deziderat sibian, așa cum avea să fie, în curînd, revista Transilvania. Bineînțeles, concepția particularizării fiecărei ediții trebuia să îndeplinească prima sa condiție, aceea a unității necesare. Unitatea acțiunii Cibinium o dă ideea ilustrării culturii contemporane sibiene, cultura unui județ în plină dezvoltare economică, păstrător și continuator al unor virtuți tradiționale în muncă și, în același timp, în cultură.

în acest sens, fiecare ediție se particularizează pe fundalul unității acțiunilor de cultură, oferind o imagine a potențialului cultural în ansamblu. Așa se întîmplă că, de fiecare dată, Cibinium a fost prilej de vizionare a celor mai bune expoziții de artă plastică județene, a celor mai bune spectacole de teatru din stagiune, a celor mai bune

concerte ale filarmonicii etc., chiar dacă profilul ediției nuancera în zona acestor arte.
Red. : Cui îi aparține concepția acestei ediții și care a fost rolul dumneavoastră ? Dar al filialei sibiene a U.A.P. ? Care este opinia dumneavoastră asupra felului cum s-a desfășurat această manifestare și asupra rezultatelor, în raport cu programul pe care vi l-ați propus ?
M.F. : Cred că nu greșesc afirmînd că, rod al efortului colectiv, concepția actualei ediții s-a conturat pe temeiul realităților culturale ale orașului și județului și, deopotrivă, în baza experienței edițiilor anterioare. Un Cibinium al artelor plastice devenea și el necesar, după numeroasele prezențe în programele anterioare, necesitate determinată de dezvoltarea Filialei Sibiu, filială care în ultimii ani numără 14 artiști membri definitivi ai U.A.P. și 10 membri stagiari, pe lîngă numeroși alți tineri aspiranți la această calitate; necesitate, pentru că an de an expozițiile județene au devenit mai reprezentative, pentru că arta plastică sibiană începe să-șj sublinieze propria-i personalitate ; pentru că publicul iubitor de frumos crește în număr, pentru că tineretul își manifestă tot mai subliniat interesul pentru artă și problematica ei, este tot mai deschis fenomenului plastic contemporan. Dar mai ales pentru că, ajunși aici, artiștii plastici sibieni au înțeles necesitatea unei confruntări deschise și largi cu arta contemporană din țară, cu criticii, cu filialele din alte centre și, mal ales, a unei întîlniri cu propriul său public pe arena prezenței multilaterale a tendințelor plasticii contemporane românești în
care ei înșiși s-au inclus. O întîlnire și o confruntare care trebuia să echivaleze cu o largă acțiune artistică, la toate nivelele socio-profesionale. Obligația aceasta revenea în aceeași măsură Comitetului județean pentru cultură și educație socialistă, mai ales sub aspectul metodei și formelor de acțiune. De aici, pentru acest Cibinium al artelor plastice s-a resimțit nevoia unei înnoiri a concepției și a metodelor ; dată fiind importanța temei și scopurilor educative legate de diversitatea socio-profesională a beneficiarilor, Comitetul județean de cultură și educație socialistă, împreună cu artiștii plastici, au gîndit un Cibinium desfășurîndu-se pe durata anului în curs, cuprinzînd manifestări de artă plastică adecvate posibilităților de înțelegere a acestei arte, după vîrstă, îndeletniciri, mediu. Eșalonarea acestora urmărește principiul dezvoltării treptate a deprinderilor de pătrundere a artei contemporane, astfel îneît profitul educativ, formarea interesului pentru artă, a gustului artistic al ei și a înțelegerii fenomenului creator plastic să dea rezultate la toate aceste nivele. Din acest ansamblu de manifestări, săptămîna «festivalului » a fost doar o etapă, cea de a doua, pregătită de prima și continuînd, cu accent pe observarea rezultatelor educaționale obținute, cu o a treia etapă, pînă la sfîrșitul anului. Considerăm că ceea ce s-a făcut în săptămîna din august confirmă părerea că termenul de «festival» este impropriu. Numeroasele expoziții, colocvii, simpozioane, întîlniri cu publicul i-au conferit caracter subliniat de muncă. Caracterul său dinamic s-a întîlnit cu cel de permanență, dat de cîteva manifestări fără de care sibienii nu-și concep Cibinium-ul, ele conferindu-i o atmosferă specifică, un cadru propriu de desfășurare : tîrgul—concurs al olarilor din toată țara, organizat de UCECOM — în acest an a intrat el însuși ca acțiune foarte apropiată de profilul festivalului și, bineînțeles, de exigențele lui — poezia, muzica, teatrul, cîteva manifestări folclorice în satele județului.

Red. : Acțiunea a fost amplă și complexă, de o mare diversitate. Care dintre manifestări vi se par notabile, sau le considerați deopotrivă reușite?
M.F. : O evaluare a faptelor săptămînii Cibinium este greu de făcut. Se poate afirma, însă, și acesta credem că este semnul distincției fiecăreia, că prin toate s-a creat un spirit Cibinium de exigență, de elevație care nu creează sentimentul satisfacției unei rămîneri «aici», ci mobilizează, prin satisfacție chiar, spre mult mai mult, în viitor ; un sentiment, mai de grabă, al siguranței că se poate mai bine. Și acesta este cîștigul cel mai mare al celor care au conceput Cibinium *73 : artiștii plastici și animatorii culturali. Calitativ — profesional și educativ — succesele Cibinium-ului acestui an se datoresc și distinsei patronări de care s-a bucurat din partea Uniunii Artiștilor Plastici din R.S. România care, în spiritul indicațiilor Partidului Comunist Român, înscrie în preocupările sale și colaborarea și sprijinirea filialelor județene.

Duminică 12 august
în prezența forurilor județene și locale de partid și de stat, la Casa artelor — vechiul sediu al breslei cojocarilor — are loc deschiderea oficială a Săptămânii cultural-artistice, mănunchiul central al evenimentelor artelor frumoase contemporane, împletit în raport cu tradiția și țintind prospecția, mănunchi de evenimente ce antrenează participarea largă : faptul de cultură este fapt social, Festivități inaugurale au loc simultan la Mediaș, Agnita, Cisnădie, Bazna, Dumbrăveni, Miercurea Sibiului, Avrig, Șelimbăr.
Evenimentele se succed din oră în oră, solicitîndu-ne neîntreruptă această activă participare.
Salutăm la Casa artelor, în expoziția de pictură contemporană, intenția Uniunii Artiștilor Plastici de a-și marca prezența prin paleta variată, asociind unor nume de prestigiu—Catargi, Ciupe, Sachelarie-Vladimirescu ș.a.—tineri din București, lași, Oradea, Bacău...
în piață, piața însăși te invită la pitorescul tîrg al olarilor: la îndemnul UCECOM, meșteri ceramiști din zone și centre de veche tradiție, refăcînd parcă vechiul drum al sării, poposesc și-și întind marfa populînd spațiul în stimulatoarea competiție artistică a ritmurilor folclorice de forme, culori și ornamente.
La. Casa Armatei, salutat de pictorul Ion Salișteanu, vicepreședinte al U.A.P., se deschide Salonul județean de pictură și sculptură al filialei sibiene a U.A.P. Ni se pare drept ca expoziția să realizeze un nivel calitativ ce-o situează în fruntea edițiilor, din ultimii ani, ale salonului, fiind evidentă exigența fiecărui expozant față de propria-i creație. (O cronică ar consemna consecvența exemplară a veteranilor Silvia Radu, Trude Schullerus, Hans Hermann; cîștigurile marcate de Simion Florea în viziunea monumentală a unui tablou despre și pentru evocarea vieții breslelor sibiene ori de Nicolae Gh. lorga în evoluția temelor sale, zborul și cetatea; afirmarea clară a unui talent ca Simion Costea ori prezența de știută ținută a soților Chișu, a lui Erwin Kuttler, Sieglinde Botesch, Mircea Popa, Eugen Tăutu, Nicolae Barcan, Vera Marcu, Gabriela Florescu, Constantin llea, Ion Cărămidar, a întregului grup de artiști care, printr-un selecționat mănunchi de lucrări de o factură modernă a mijloacelor tradiționale, își propun a demonstra că arta este, prin conținut și expresie, propagandă

politică.) Este prima expoziție a artiștilor sibieni căreia, lărgind orizontul expunerii și adîncind investigația creației, vin să i se adauge în următoarele zile expoziția Spațiul scenic contemporan, de la teatrul sibian (cu costume, schițe, desene, elemente de decor), a artiștilor Erwin Kuttler, María Bodor, Helmuth Stürmer, expoziția grupului Gabriela Florescu (pictură), Ferdinand Mazanek și Simion Costea (gravură și grafică) la Cisnădioara, expoziția personală, de acuarele, a Verei Marcu, la Ocna Sibiului.
Ultimul semnal muzical al duminicii anunță, pe străzile însuflețite pe care sporește continuu numărul turiștilor, premiera spectacolului cu populara comedie a lui Al. Kirițescu : «Gaițele».
Luni 13 august
Muzeul Brukenthal își deschide porțile pentru expoziția U.A.P. de sculptură contemporană (Ion Jalea, Milița Petrașcu, Gheza Vida, Kos Andrăs, alături de tineri printre care Rodica Stanca Pamfil, Mihai Buculei, Cristian Breazu ș.a.). în același timp, o deosebit de interesantă colecție de lucrări din depozitul muzeului — de la Octavian Smigelschi la Eugen Tăutu — alcătuind, în expunerea logic ordonată a muzeografului Andrei Pintilie, o expoziție de «artă transilvăneană» (deschisă la muzeul din Mediaș) propune această temă dezbaterii (premisele dezvăluind, în primul rînd, necesitatea valorificării patrimoniilor muzeale pe planuri multiple — de la dialogul cu publicul, la cercetarea critică a istoricului de artă).
La Casa de cultură a tineretului, ediția bucureșteană « revăzută » a expoziției spectacol « Interferențe », a colectivului Brețcanu-Dandara, stimulează, între expozanți, public și esteticianul Victor Ernest Mașek, o primă dezbatere vie despre mijloace de expresie noi puse de știință și tehnică la dispoziția artei.
Marți 14 august
« Expoziția» sc arată a П spațiul recepției și deopotrivă timpul dezbaterii : Constantin Flondor Streinu introduce spectatorii în construcțiile sale ambientalo și prezintă cealaltă latură a demersului creativ al timișorenilor (primul contract pentru introduco ea în producția industrială a proiectului unui « ciocan de lipit » al lui Doru Tulcan) — la galeria Sirius; colecția de sculptură în lemn, de la Ion Vlasiu la Ovidiu Maitec, de la George Apostu la Mircea Spătaru, de la Geta Garagi и la Petru Jecza, Florin Codre etc., impune, la Casa Armatei, tot atîtea modalități de expresie contemporană pe fundalul culturii și artei lemnului la români, temă dezbătută de etnografi, critici, artiști, la Palatul Astra; Ion Săiișteanu; alcătuind o selecție ad-hoc de picturi, reeditează, întotdeauna nou, în pasionanta prelegere-mărturisire de la Casa artelor, drumul celor două sensuri ale aceleiași unice direcții artist-public — temă centrală Cibinium '73. Seara, la Filarmonică, compozitori celebri — Brahms, Liszt, Richard Strauss, Enescu, «oaspeți» ai Sibiului muzical.
Miercuri 15 august
Cu același semnal, desprins dintr-o compoziție co-ral-simfonică dedicată de George Șoima festivalului Cibinium, e anunțată în zori o excursie la Săliște. Nu poate fi-nțeleasă, spunea cîndva GeorgeCălinescu, personalitatea Sibiului fără satele românești din preajmă. Autocare și autoturisme parchează la Căminul cultural din Săliște, la expoziția creatorilor populari ce prilejuiește un nou schimb de opinii între participanți, despre direcțiile de dezvoltare a artei populare contemporane.
Evenimentul zilei îl constituie, însă, excursia la Fofeldea. Dincolo de consemnarea rigidă a cronicii (dezvelirea bustului monumental al lui

August-Treboniu Laurian, de sculptorul Nicolae Pascu), oricare om ales la întîmplare dintre sutele de participanți ar trebui să caute cuvintele potrivite a exprima trăirea intensă a uneia din culmile Cibinium '73. Dorința satului întreg a fost aceea de a cinsti printr-un semn cioplit în piatră amintirea neștearsă a țăranului plecat de aici ca să ajungă în frontul mișcărilor noastre revoluționare din secolul trecut al emancipării sociale și naționale, să ajungă în fruntea Academiei Române și să-și consacre viața idealurilor de libertate ale poporului.

La intrarea în satul cu casele rostogolindu-și pe ferestrele deschise cergi mițoase, scoarțe și ștergare cu alesături, ne întîmpină călări feciorii nuntași urmați de carul miresei cu zestrea și întreg alaiul nunții — simbolic spectacol de sărbătoare. La răscrucea de drumuri ce creează un spațiu generos de popas, pînă mai ieri se ridica un stîlp de înaltă tensiune: l-au retezat fofeldenii și din pilonul lui au făcut soclu pentru monument. Doldora de date istorice, ce-ar face cinste oricărei biografii ilustre, discursuri însuflețite preced solemnitatea dezvelirii. E obligatoriu să participi spre a putea înțelege fiecare cuvînt și fiecare gest: Academia trimite, spre întîia cinstire de azi a evocării fiului satului, din grădina ei, un trandafir roșu; în numele asistenței întregi, președinta comitetului județean de cultură și educație socialistă sărută trandafirul . . .

în fiecare an, 15 august va rămîne la Fofeldea ziua consacrată evocării lui August-Treboniu Laurian: așa se întocmesc din fapte și aniversarea lor calendarele.

Joi 16 august

în ambianța cărturărească a Bibliotecii Astra, sute de miniaturale gravuri (din colecțiile Astra, Brukenthal, Gabor-Cluj, dr. Bologa-Brașov ș.a.), în acest timp al prefabricatelor și-al marii serii industriale, tentează (și cîștigă) redeșteptarea gustului pentru deliciul rafinat și singular al artei ex-libris-ului.

La celălalt pol al emisiei artistice înregistrăm concertul de muzică electronică de la Casa de cultură a tineretului,

Și, în varietatea manifestărilor, din nou o sărbătoare populară: dezvelirea bustului monumental al lui Cornellu Medrea la Miercurea Sibiului, sculptură realizată de Ada Geo. Din nou evocarea unei figuri a culturii românești, a sculptorului de mare forță clasică născut pe aceste fertile meleaguri, [în seria inaugurării sculpturilor monumentale, săptămîna cultural-artistică înscrie, de asemenea, dezvelirea,

în parcul Astra, a busturilor lui Andrei Șaguna (de Mihai Coșan), Andrei Mureșanu (de Imre Gyenge), Gheorghe Lazăr (Kurtfritz Handel), și, la Ocna Sibiului, a sculpturii monumentale Belșug (de Imre Gyenge)].

Vineri 17 august

La întreprinderea Mecanică din Sibiu, de curind au intrat în producție prese speciale destinate fabricilor de rulmenți ; întreprinderea 13 Decembrie și-a completat colecția de articole de marochinàrie și încălțăminte pe 1974 cu peste două sute de modele noi; realizările de la întreprinderea de piese auto sînt traduse în domeniul abstract al cifrelor in milioane lei depășiri de plan; și așa mai departe, la Copșa Mică, la Mediaș, la Cisnădioara, Fabricile-și urmează ritmul susținut al obișnuitului lor stil de viață. Atmosfera orașului, a străzilor, a parcurilor, cu turiști și autoturisme, e totuși estival sărbătorească : Cibinium și ecourile lui vibrează. Agenda manifestărilor zilei sporește domeniile de dezbatere : la Casa de cultură a tineretului, vernisajul

expoziției Confort și estetică în spațiul de locuit (organizată de arhitecții sibieni), la Casa Armatei, vernisajul expoziției Estetica și produsul industrial (cu participarea întreprinderilor Libertatea — Sibiu, Textila — Cisnădie, Vitrometan, Emaiul roșu — Mediaș, Sticla — Avrig, 13 Decembrie, Republica, Flamura roșie — Sibiu și a Uniunii județene a cooperației meșteșugărești) oferă punctul de plecare al serii de discuții în care, vizat, elogiat ori refuzat, dar imposibil de evitat, este industrial design-ul.

Sîmbătă 18 august

în orașul cu tradiția străveche a artei poligrafice, ziua începe cu inaugurarea unei noi librării și se continuă cu inaugurarea « casei țărănești » și expoziției etnografice de la Cîrțișoara — nouă unitate muzeală în această zonă cu cea mai bogată rețea de muzee, consacrate păstrării și valorificării culturii populare din întreaga țară.

Seara, semnalul muzical Cibinium e urmat de calmele și profundele fraze ale Cvartetului nr. 4 de Haydn, opus 76.

Duminică 19 august

Unde oare mai încap, în perimetrul acestei săptămîni, tapiseriile elevilor Școlii de artă din expoziția organizată de Veronica Costea, unde mai încap, pretutindeni deschise, expozițiile artiștilor amatori, unde mai încap premierele teatrale, demonstrațiile artei fotografice a pionierilor, reeditarea în județ a salonului sibian de desen și gravură ? Camerele de luat vederi ale Televiziunii încearcă să le cuprindă. Dar, pe drumul de la Sibiu la Galeș, unde femeile-și așteaptă-n pridvorul muzeului oaspeții cu plăcinte calde și țuică proaspătă și cîntece bătrînești și strigături ironice de horă voinicească, și de la Galeș la Tilișca, unde flăcăii, în costume mîndre tilișcane ori în uniforme desuet fermecătoare de pompieri, răspîndiți de-a lungul ulițelor satului cu casele cu aceeași zestre de straie, perne, scoarțe populare invadînd ferestrele, operatorii Televiziunii sînt opriți locului pînă cînd sosesc musafirii Cibinium-ului 73. Pentru ei, pentru noi toți, la marginea satului, acolo unde dealurile înconjoară lunca brăzdată de murmurul apei dintre sălcii, în tihna după-amiezii duminicale în care discursurile nu mai au loc și dezbaterile sînt șterse din agendă, se construiește un program ai cărui eroi sînt dansul, cîntecul, voia bună. In amurg, cînd coborîm. din turnul străvechii piețe sibiene, cu ultimul semnal muzical, steagul, îmi aduc aminte rînduri dintr-un poem al lui Ștefan Augustin Doinaș mărturisit, pentru Cibinium. Sibiului: « Multe orașe-am iubit, în care dragostea mi-a fost i isipă ; numai în tine ea mi-a rămas imperisabil tezaur>>«

HORIA HORȘIA

1. SIMION COSTEA: Oameni, lumini, ulei
2. FLOREA SIMION: Din istoricul breslelor sibiene, ulei
3. NICOLAE GH. IORGA: Dimineața cetdții, ulei
4. ERWIN KUTTLER: Iarna (ciclul « Tradiții »)> tehnică combinati
5. ION CĂRĂMIDAR: Triumf, metal
6. KURTFRITZ HANDEL: Fluieratul, ghips
7. EUGEN TĂUTU: Intropatie orientala, ulei

laborator

Artistul contemporan, prin sensibilitatea sa lucidă, rațională, creînd forme noi, sinteză a realității obiective, dă o nouă interpretare modelării spațiului, de-monstrîndu-i plasticitatea, energiile potențiale ascunse în fiecare element.

Luînd ca parametri care-mi determină forma: spațiul, timpul și mișcarea, mi-am impus un sistem de reprezentare adecvat Considerînd

forma «A» în repaus (statică), oglindirea sau decalarea ei față de un ax «XX» cu o posibilitate de mișcare, prin care se modifică spațiul inițial, demonstrez noțiunea de continuu empiric, forma, apărînd ca o existență în sine a spațiului în unitatea de timp.
folosirea curbelor construite pe baza unui sistem de axe îmi permite ordonarea compoziției în jurul unui nucleu dinamic, alcătuit din interferența formelor, care dezvoltă o tensiune interioară capabilă să sublinieze expresii spațiale în devenire.
Opoziția formelor — vectorii dînd direcții precise fiecărui cîmp — creează senzația desfacerii suprafețelor și a recompunerilor în interiorul lucrării. Mișcarea rezultată din inversarea duetului vectorilor traversînd cîmpul compozițional în sensuri diferite închide sau deschide spațiul. (Mișcarea implicată prin cîmp este transferată la obiect.) in cazul curbelor plane închise (ex. lemniscata lui Bernoulli sau chonoida cercului) punctul imaginar circulînd pe circumferințele lor refleclîndu-se în oglindite dă o pulsație interioară, o mișcare ritmică de înaintare sau de retragere.
Prin intersecțiile dintre forme, modificarea raportului de valoare sau culoare, se creează detaliul într-o secțiune pozitivă în care materia plastică se intensifică, procesul fiind asociat cu o argumentație dinamică puternică, du-cmd la nașterea « evenimentului » plastic.
In cadrul secțiunii negative se observă o diminuare marcată printr-o descendență valorică care subliniază forța expresivă a secțiunii pozitive. Apărînd ca un moment bine determinat în cadrul acestei interacțiuni, pre-supunînd în continuare posibilitatea infinită de combinații, el devine o cheie în sistemul interior de compoziție
Cuprinderea formelor contrare ca elemente de sine stătătoare în cadrul lucrării creează un sistem monadic, care-și consumă existența în sine.
Echilibrul dintre ele se menține prin realizarea unui raport de egalitate, accentul dominant fiind dat de întîlmrea curbelor oglindite, respirația interioară bazîndu-se pe deschiderile (golurile) care desfac rețeaua compozițională dindu-i în felul acesta viață proprie.
Relația stîng-drcpt, sus-jos se rezolvă în modul de organizare a spațiului, înțelegînd prin aceasta orientarea față de originea axelor, capabilă să anihileze orișice fel de acțiune, din afara ei, care ar putea da naștere la d¡soluția sistemului.
Problemele de reprezentare : asimetria, relațiile de orientare conduc spre dinamismul formei, dinamism care «poartă» mișcarea.
Timpul devine în acest fel « parametru » față de care modificările formei, rămînînd mereu egală cu ea însăși, adîncește conceptul de continuitate.
Litografia mi-a dat posibilitatea realizării primului pas în crearea unor compoziții apte să Пe transpuse și în alte materiale la orișice scară.
Invenția plastică ia naștere astfel pornind de la reguli precise, avînd posibilități nelimitate de dezvoltare. Cu cît forma plastică este mai purificată, mai precis geometrică, cu atît ea se adaptează mai bine intențiilor mele de transmitere a bucuriei redescoperirii realității la confluența dintre gîndirea științifică și cea artistică.
ADINA CALOENESCU
«Realismul rus în
a doua jumătate a secolului
al XIX-lea»
MUZEUL DE ARTĂ AL R.S.R.
Septembrie-octombrie

La 13 septembrie 1973, in salile Muzeului de artă al Republicii Socialiste România din București, s-a deschis o ampla și valoroasă expoziție de pictură cu tema « Realismul rus în a doua jumătate a secolului al XIX-lea ». La festivitatea de deschidere a acestei reprezentative expoziții au asistat Dumitru Popescu, președinte al Consiliului Culturii și Educației Socialiste, membri ai conducerii Uniunii Artiștilor Plastici, reprezentanți ai Ministerului Afacerilor Externe, Consiliului General A.R.L.U.S., Institutului român pentru relațiile culturale cu străinătatea, oameni de artă și cultură, un numeros public. Au participat, de asemenea, șefi de misiuni diplomatice acreditați la București și alți membri ai corpului diplomatic. Cu acest prilej, Dumitru Ghișe, vicepreședinte ol Consiliului Culturii șj Educației Socialiste, și V.l. Drozdenko, ambasadorul Uniunii Sovietice în țara noastră, au rostit alocuțiuni. Menționind faptul că această expoziție se înscrie în cadrul schimburilor culturale, devenite tradiționale, dintre Republica Socialistă România și Uniunea Sovietică, vorbitorii au relevat contribuția pe care manifestarea o aduce la cunoașterea mereu mai bună a creației spirituale a popoarelor celor două țări. Ca și cuprin-zătoarea expoziție a operei lui Theodor Pal lady, deschisă la Moscova, expoziția realismului rus constituie un mesaj vibrant, prilej de afirmare a prieteniei și prețuirii reciproce. Cele aproape 100 de tablouri expuse, provenind, în general, din Galeria Tretiakov (Moscova) și din Muzeul Rus (Leningrad), fac parte, în majoritatea lor, dintr-un lot care a fost expus de curînd în R.F. Germania și Cehoslovacia, urmînd a fi trimise ulterior în Austria și Polonia, Desigur, acest caracter itinerant cu care este învestită la un moment dat o expoziție nu mai prezintă astăzi nici un element de senzațional. Cunoscînd însă destinul multora dintre operele expuse la București, nu-i anevoie să deslușim, în rolul de solie ce-l îndeplinesc ele acum, o semnificație în plus, o vocație am putea spune. Căci, în adevăr, cine nu-și amintește de renumita Asociație a « peredvijnicilor », ale căror expoziții de grup «ambulante» au peregrinat din oraș în oraș mai bine de o jumătate de secol ? Și tocmai cu creația acestei mari grupări de artiști,atît demult apreciată de publicul larg din Rusia veacului trecut, avem ocazia să ne întîlnim în expoziția de la Muzeul de artă, Firește, mișcarea « peredvijnicilor » nu acoperă întreaga sferă a picturii realiste ruse din adouaju* mátate a secolului al XlX-lea. Cu rădăcini adînci în mișcarea socială și de idei a țării, cu temelii teoretice în planul esteticii așezate de gînditori ca Bellnski și Cernîșevski, și urmînd pilda unei literaturi angajate, pictura realistă rusă a cunoscut o amplă dezvoltare, Ea s-a afirmat, ca pretutindeni în Europa, în opoziție cu arta academista și își datorește succesele atașa meniului la problemele stringente ale realității ruse, combativității, setei de ideal moral a prota goniștilor și, nu în ultimul rînd, talentului lor.

30

Departe de a fi opera unui grup izolat de artiști, mișcarea realistă din pictura rusă impresionează prin numărul mare de aderenți, prin solidaritatea dintre aceștia, prin caracterul compact al frontului desfășurat de ei, prin coeziune, omogenitate, în sfîrșit prin viabilitatea și longevitatea fenomenului. Ca orice organism viu, această mișcare a cunoscut apoi o evoluție în timp, trecînd printr-o fază de creștere, printr-una de maturitate, avînd momente de vîrf și momente de criză.

Selecția ni se pare destul de semnificativă și, prin coerența ei, prin amplitudinea diapazonului afectiv al operelor, prin varietatea de

genuri și de stiluri, ea reconstituie un tablou instructiv și eficient sub aspect emoțional, iar, din punct de vedere științific, corect. Γ oprit exclusiv asupra numelor mari, fi dat o impresie deformată despre mișcare. Dimpotrivă, pe lîngă Fedotov, Perov, Kramskoi, Rspin, Ghe, Vereșciaghin, Sișkin, Surikov, Levitan, Serov, întîlnim și nume mai puțin răsunătoare ca Makovski, Vasiliev, Maksimov, laroșenko, Kuindji, Kasatkin sau chiar artiști minori ca Solomatkin, Prianișnikov, Nevriov, Juravliov, Bogoliubov ș.a.

Aceeași preocupare pentru cuprinderea cît mai largă și din cît mai multe unghiuri de vederea fenomenului a determinat, credem, și atenția ce s-a acordat varietății de genuri. Se poate vedea astfei — demonstrația este făcută — cum alături de pictura de gen care constituie marea vocație a artiștilor « ambulanți », o dezvoltare impetuoasă au cunoscut-o portretul, peisajul, compoziția istorică, eventual bataistă, și chiar cea mitologică, pe teme evanghelice (cum este Cina cea de taina r lui Ghe), dar pătrunse de fiorul dramatic al problematicii sociale acute care le-a inspirat. Din categoria largă a scenelor de gen atenția ne este reținută în primul rînd de pînzele lui Fedotov prezentat la întreaga sa valoare cu opere ca Maiorul în petit și Vâduvioara. Din creația lui Perov și cea a lui Repin, mari maeștri ai genului, nu figurează, ce-i drept, operele lor de rezistență, dar îi întîlnim cu lucrări de ținută, reprezentative pentru psihologismul și, respectiv, pentru virulența cu care demască și osîndesc stările de lucruri din Rusia acelei vremi, pe Maksimov, Makovski, Kor-zuhin, Ca portrete figurează exemplare splendide ieșite de sub penelul lui Repin, lui Kramskoi, lui Serov și relevăm ca inspirată ideea de a prezenta figurile unor personalități cu merite deosebite în promovarea picturii realiste ruse, cum au fost Stasov, tribunul popular plin de har și de temperament care a pledat cu atîta pasiune cauza «peredvij-nicilor», sau Tretiakov, care le-a acordat cu muni-ficiență acestora din urmă sprijin material, creînd apoi și donînd Moscovei o pinacotecă în 1892, sau, în sfîrșit, Kramskoi, fermentul și vîrful de lance al mișcării.

Dificultatea de a transporta pînze imense s-a resimțit mai ales în privința genului istoric și, în consecință. Surikov ca și într-o oarecare măsură Repin, sînt reprezentați mai mult prin schițe și studii la vastele lor compoziții. Suita de studii la Boieroaica Morozcva de primul și schița la Zaporojenii celui de-ai doilea ne dau totuși o idee despre dezvoltarea acestui gen» Peisajul, în schimb, este prezentat la un nivel foarte apropiat de cota lui reală, nelipsind din expunere nici unul din marii cîntlreți ai naturii ruse. Alături de pînzele străbătute de un lirism discret și sobru ale lui Savrosov, Vasiliev sau Polenov, sînt expuse monumentale priveliști pline de grandoare, conforme cu ideea despre măreția naturii patriei pe care o avea Sișkin. Tot așa, alături de unul dintre « efectele » vesperale, fosforescente și funambulești aproape, ale lui Kuindji, avem ocazia să admirăm natura somnolentă din elegiacele toamne ale lui Levitan care « nu cu culori, ci cu tonuri » — cum îi plăcea să spună — găsește de fiecare dată « raportul just între pămînt, cer și apa ». VASILE FLOREA

De apreciat că organizatorii nu s-au ' , ceea ce ar

Kasatkin, Arhipov.

PAVEL ANDREEVICI FEDOTOV: Maiorul în petit, ulei, 1851

ISAAK ILICI LEVITAN: Seard, ulei, 1839

ILIA EFIMOVICI PEPIN: Cazacii din Zaporoiie scriu edere sultanul Turciei, ulei, 1880

IVAN NICOLAEVICI KRAMSKOI: Autoportret, ulei, 1867

VALENTIN ALEXANDPOVICl SEROV: Portretul compozitorului N.A, Rimski-Karsakov, ulei, 1898

știe mai bine să deseneze acidul.
am
ar găsi în plăcile noastre
Născut la 9 noiembrie 1943 la București.
Studii :
absolvent al Institutului de arte plastice
« N. Grigorescu » din București (1969).
Din 1970 participă
la expozițiile de stat și la alte manifestări colective Participări la expoziții de artă românească organizate în străinătate:
1971 — Bayreuth; 1972 — Havana, Bruxelles; 1972/73 - Moscova.
Participări la expoziții internaționale:
1971 -Düsseldorf; 1972 — Veneția, Torino, Biella
unde să-i așezăm noblețea?
Unde oare trebuie să oprim linia,
unde oare sînt acele legi care ne-ar spune exact definiția expresiei artistice, a curentelor artistice și a viabilității lor? Cred
că definiția s-ar putea găsi mai repede sub buzunarul de la piept al omului simplu.
Uneori
ar trebui să lăsăm timpul să ne sape plăcile cred că el decît
Dacă viața o exprimare generoasă și energica.
Dincolo de romantism, dincolo de realism găsim omul
cu tristețea,
cu bucuria,
cu grijile, cu gîndurile lui . . .
In ce poză ar trebui să-l așezăm, cît de mari să-i desenăm mîinile, cît de mare să-i desenăm capul, unde să-i așezăm noblețea?
Fi 1 ■ ■ 1· rt\

** fi* η Λ A

Ц·· <
1

atelier
EUGEN PATRAȘ
Născut la 21 octombrie 1935 la Huși.
Studii :
absolvent al Institutului de arte plastice « N. Grigorescu » din București (1960). Din 1962 participă
la expozițiile de stat și la alte manifestări colective.
Lucrări de artă monumental-decorativă: 1958 — Holul Casei de Cultură a Tineretului, sectorul 7, București, decorație murală
(în cadrul unui colectiv de studenți);
1962 —Școala generală nr. 2, București: panou mozaic;
1963 — Tabăra de pionieri de la Posada, mozaic 80 m2,
«Copilărie fericită» (executat în colectiv);
1964 — cinematograful 23 August,
Orașul Gheorghe Gheorghiu-Dej, panou de fațadă — mic-relief, gresie smălțuită (lucrare distinsă cu premiul U.A.P.
pentru artă monumentală, 1965);
1968 — Sala Sporturilor, Hunedoara, panou relief piatră, 60 m2 tema « Sportul »;
1972 —Tabăra internațională a studenților de la Costinești,
compoziție sculptural-monumentală, beton alb, mozaic, marmură,
11,7 X 5,5 X 0,2 m, tema «Păsări» (în ¡I., p. 34).

34
îmi place să mă consider plastician profesionist și nu pictor anume. Urmarea : meserie, meserie cît mai bine făcută, oriunde este nevoie de ea, asumîndu-ți și riscul inerentelor capcane ale acestei meserii. Cînd apare, dacă apare, ceva în plus peste lucrul bine făcut, acest ceva se va constitui, dacă timpul va fi de acord, în valoare, valoare de artă.
Dacă se produce acea minune — acel ceva în plus — primul care trebuie să-și topească încîntarea în modestă mirare —
este autorul. Îmi place să cred că epoca aceasta va reuși reintegrarea profesiunii noastre în necesarul real de cultură și civilizație al societății contemporane Și că la noi
-c /a găsi locul potrivit umărului nostru, pentru ca
prin efortul făcut să contribuim ru demnă modestie, dar eficace, împreună și egal cu ceilalți Ja transpunerea unui nobil ideal *n viguroasă realitate,

atelier
FRED MICOS
Născut la 4 iulie 1907 la Cernăuți,
Studii :
absolvent al
Academiei de arte frumoase din Cracovia (1935) și al
Academiei de arte frumoase din București (1930), Profesor
la Institutul de arte plastice « N. Grigorescu membru honoris causa al Academiei
«Tommaso Campanella^ din Roma,
Din 1934,
clnd debutează
la Cracovia și București,
participă la expozițiile de stat
și la alte manifestări colective.

Expoziții personale :
1936, 1941, 1956, 1964, 1965 - București;
1968 – Bremen;
1970 – Borna;
1972 – Florența.
Din 1956 participă
la numeroase expoziții de artă românească organizate în străinătate.
Participări la expoziții internaționale:
1956 – Cincinnati;
1965 – Ljubljana;
1966 – Hamburg;
1967 – Ljubljana, Budapesta, Biella;
1968 – Pésela, Cracovia;
1969 – Barcelona, Catania;
1970 – Barcelona, Frechen, Entrevaux,
Constanz am Bodensee;
1971 – Ljubljana, Florența, Biella;
1972 – Frechen, Tokyo, Kyoto,
Premii: 1939 – Premiul Fundației «A, Simu »:
1944 – Premiul Municipiului București;
1969 – Medalia de argint
a Academiei
« Tommaso Campanella » din Boma,

Prin materialele pe care le întrebuințează» artistul gravor este în permanentă legatura cu forțele elementare ale globului nostru.
’ El descoperă
pâm intuì sub aspectul mineral desenînd pe piatra de calcar litografică, vegetol în fibrele lemnului în care sapă» "apa în acidul cu care ataca metalul și focul cu care mînuiește vernivi.
Astfel se împlinește transmutația poetică fără de care nu există artă.

atei] ier

TRAIAN HRIȘCĂ

Născut la Baia Mare, la 4 februarie 1929,
Studii :
absolvent al Institutului de arte plastice
« Nicolae Grigorescu » din București (1957).
Din 1956 participă
la expozițiile de stat și la alte manifestări colective. Lucrări de artă monumental-decorativă :
1964 –1965 – un panou decorativ din ceramică smălțuită, restaurantul « București » din Baia Mare;
1970 – nouă panouri decorative din marmură, holul și sala restaurantului « București » din Baia Mare (v. trei ilustrații, p. 39); un panou-decorație murală exterioară – marmură, blocuri de locuințe, bd. București, Baia Mare; 1971–0 tapiserie-colaj, cortina sălii de spectacol,
Çlybyl tineretului din Baia Mare,

vd.tmmr

Mă număr printre cei multi contemporani, printre artiștii care, instruindu-se la șevalet, pornesc de la șevalet spre for. Acesta e orizontul și spațiul, nou și amplu care ne cheamă. Șevaletul se limitează la rostul instrumentului de laborator disponibil tuturor

încercărilor, tatonărilor, experiențelor-etapă-de-studiu ce-ți asigură certitudinea mișcării și creației în arta monumentală. Mă interesează, mă încîntă, mă stimulează, mă farmecă rostul artei monumentale în civilizația contemporană, civilizația imaginii.

N. ARGINTESCU-AMZA

Intr-un Interviu acordat unul cotidian la finele lunii Iulie 1973» N. Argin-tescu-Arnza, deși se apropia de vîrsta psal mistui ui, anunța un « plan de perspectivă» al creației sale, masiv, substanțial și original. Spirit lucid, spontan și dinamic, N. Argintescu-Amza selecționase, pentru tipar, cttcva sute de pagini din cele peste o mie de apariții, — studii, eseuri, cronici, recenzii — dispersate de a lungul a patru decenii, în zeci de reviste și ziare, — intenționa să amplifice monografia « Vermeer van Delft», apărută în 1967 la «Meridiane», și — « dacă puterile îmi vor îngădui », cum s-a exprimat el — să dea ample dimensiuni eseului despre « Evoluția privirii în portret de la Renaștere pînă în zilele noastre », — temă inedită în bibliografia universală a literaturii artelor plastice. Din nefericire pentru el și pentru noi, «puterile» nu i-au mai îngăduit să-și realizeze valoroasele proiecte : N. Argintescu-Amza s-a stins in 5 septembrie 1973, după ce avusese, în acest an, bucuria de a fi fost răsplătit cu Premiul pentru critică al Uniunii Artiștilor Plastici, și după ce, în editura Meridiane» îi apăruse o culegere din studiile și cronicile sale publicate între 1936 și 1973. Evident, asemenea culegeri sînt posibile și dorite și cu titlu postum, dar selecția operată de autor, mai ales în cazul unui critic atît de exigent și de intransigent, nu poate fi egalată cu aceea întreprinsă de un îngrijitor de ediție, ori-cît de bine intenționat. în interviul pomenit, N. Argintescu-Amza a considerat «tardivă» apariția volumului « Expresivitate, valoare și mesaj plastic », trilog indispensabil al creației plastice, tot așa cum și noi considerăm tardivă inițiativa editorială de a mijloci contactul între gîndirea lui N. Argintescu-Amza și cititorul dornic de a se instrui în disciplina atît de dificilă a artelor plastice. Debutînd în 1932 cu « Problema gustului popular», N. Argintescu-Amza își vede primul volum din domeniul artelor plastice apărut abia după 35 de ani I Se datorește oare a-ceastă îndelungă așteptare împrejurărilor care adesea l-au fost potrivnice
— se datorește ea oare caracterului său ferm, franc, adversar al soluțiilor de compromis, mentalității sale, din păcate atît de rar întîlnită la alții, de a profesa sinceritatea cu tot « procentul de risc ce-l implică», cum se exprima el? «Adevărul umblă cu capul spart», spunea N. Argintescu-Amza, dar emitentul aprecierilor curajoase, al replicilor tăioase, practica totuși numai adevărul, eventualele «spargeri ale capului» nein-trînd în precauțiunile sale. Filosof prin formație, ca și fidelul său amic Petru Comarnescu, N. Argintescu-Amza nu s-a limitat la catedra liceală de filosofie, după ce absolvise facultatea respectivă din București. Dorința sa solicita un orizont mai larg, în care urmau să se înscrie, sau să se adîn-
cească, discipline ca istoria artelor, estetica, psihologia și muzeologia. Anii studioși de la Paris, Bruxelles, Amsterdam, Londra, Berlin, Dresda, au cîntărit enorm în formația tînă-rului critic și istoric de artă care, din început și pînă la apusul său, a fost un pasionat cititor, un profesionist informat la zi, un «debater» ascultat cu atenție și interes, un scrupulos al cuvîntului scris sau rostit. N. Argintescu-Amza poseda un vocabular impresionant, și nu numai în limba

sa maternă, de care se servea să-și îmbrace ideile într-o formă stilistică perfect articulată, cît mai lizibilă și mai convingătoare. Poetul care dubla pe critic, îl obliga pe acesta din urmă să-și coloreze discursul cu imagini, metafore și comparații, ade-
sea uimitoare prin ineditul și plasticitatea lor. Criticul se considera obligat să omagieze talentul, să denunțe impostura, să nu afirme ceea ce nu crede, iar ceea ce crede să afirme peremptoriu, cu siguranța unei judecăți de valoare obținută prin îndelungi contacte cu arta și slujitorii ei. Postura marțială, oarecum trufașă, a lui N. Argintescu-Amza ascundea un temperament liric de supremă sensibilitate, atît pentru ceea ce îi bucura ochiul, cît și pentru ceea ce îi incînta mintea. Criticul era un entuziast, uneori pînă la exaltare, al frumosului, căutat avid oriunde, — în natură, artă sau literatură. Poet el însuși, criticul a plătit un greu tribut de timp poeziei altora. Asî-milînd vocabularul cîtorva limbi de circulație universală, N. Argintescu-Amza a tradus, cu deosebire după 1950, mii de versuri — poeme și piese de teatru — apartinînd unor autori de primă mărime: Shakespeare, Molière, Shaw, Baudelaire, Rilke, Schiller, Heine — pentru a ilustra cu cîteva nume tălmăcirile extrem de dificile la care scriitorul se angaja cu elanul tinereții. « Cincisprezece ani am lucrat la traducerea sonetelor lui Shakespeare», avea să mărturisească N. Argintescu-Amza în 1973, cînd ajunsese la forma lor definitivă. Poetul cizela versul tradus cu aceeași răbdare și conștiinciozitate cu care criticul analiza pictura sau sculptura asupra cărora urma să exprime păreri întotdeauna judicioase. Cel ce a dăruit generos sfaturi artiștilor tineri ce îl solicitau, cel ce a îmbogățit literatura de specialitate cu una din monografiile de nivel universal — ne referim la « Lucian Grigorescu » — ar fi putut să dea mult mai mult dacă solicitarea sa n-a fi fost sporadică și, așa cum afirma el cu amărăciune, tardivă. După dispariția lui Eugen Schileru și a lui Petru Comarnescu, aceea a lui N. Argintescu-Amza înseamnă o pierdere dureroasă pentru critica noastră de artă. Moștenirea lăsată de N. Argintescu-Amza constituie o lecție de înaltă ținută scriitoricească, de devotament față de meseria pe care și-a ales-o, de simț al demnității profesionale. D. DANC U

CU PRIVIRE LA PRO
ʙ L E M E L E

Ca să putem vorbi de problema gustului ca problemă în sine, ar trebui să studiem întîi problema evoluției gustului. Această cercetare, cu aspect istoric sau cel puțin istorisi, ar implica și acceptarea unor elemente de obiectivitate neopozitivlstă, adică acceptarea fățișă sau eventual camuflată a unor tendințe foarte demodate astăzi, dacă nu eventual violent osîndlte. Și totuși problema gustului rămîne o problemă fundamentală. Este însă atît de curent și pe deasupra atît de confortabil, chiar prestigios uneori, s-o tratezi « fenomenologic», jucîndu-te mai mult ori mal puțin acrobatic cu «esențe» incontrolabile și avînd
continua acoperire a acestei așa-zise esențial ¡zări mai mult sau mai puțin «eidetice»!

Dar, cum în substanța neoromantică a epocii noastre problema creației geniale și uriașa individualitate a geniului de covîr-, șitoare arie obsedează, mai persistă un grav hiatus între fenomenul gust ca funcție a cotidianului - ■ ca să zicem așa — și culmile greu accesibile ale tensiunii creatoare în genialitate. Diferența de voltaj șl de amperaj se dovedește Imensă. Dar mal ales în cadrele unei culturi suficiente,

poscdînd cît de cît Intuiția acestei genialități (cu șl fără Implicații neoromantice) persistă un decalaj Jenant - cum s-a și semnalat — între posibilitatea de a integra organic fulguranțele geniului și istoricitatea, îndeobște calmă, a producției artistice legată de funcționarea gustului cotidian. Așadar se naște întrebarea — cum realizăm o corelație valabilă între istoria artei ca serie dinamic-fulguiantă a marilor creatori (Lionello Venturi vorbește naiv dar persistent de fenomenele de artă perfectă și absolută față de arta mediocră, — în vreme ce între ele există toate treptele respective etc.) și între întreaga gamă a creativității inclusă în istoria globală a producției artistice ? Mai clar spus, cu implicație de insinuare subversivă, creația genială implică ceea ce se numește
un adevărat salt calitativ, un fel de fenomen revoluționar față de seriile evolutive și carențele involutive ? Căci, tara îndoială, pe linia percepției calitative există un epigonism, așa cum există cicluri cu respectivele grandori și decadențe. Nici acestei nu sînt strict determinabile, pentru că pătrunderea, osmozele» adiacențele, directe sau numai contingente, sînt de o inextricabilă complexitate. [...]
Presantă însă rămîne nevoia de a studia evoluția gustului în raporturile ei cu axiologia estetica concreti, și posibilitățile sînt foarte reduse.

N. ARGINTESCU-AMZA

* Extras din Caietele inedite.

Dans ce numero:

NAGY IMRE

À partir de T 935 pertÈcrpe ì-χ Sì'ers et aux rtcrabreuses expos£tiio~s cт" lec-tixes et de groupe oξ—' fesqueL es les expQsftiers de Fassoesatìori ertfs-ticee <£ Barobss M£<!os Get» où· й <· frçure comme rrembre fccdstecri.

ADh4A CALOENESCU

p. Z9

Née Le LS femer T 9BS à E _rt_. Etudes à Hnstitut Pédagogique carts piasti q -es 0965)< Dec _ s 1966 expose z_x Ss! ans et sux expositions <ct ecт ves de persature et dessi ~ crgsrtsêes en
196B. 1971 - Bucarest
ternatianaies : T 972. 1973 à Becтe o~e
(te concours ¡uaa Ntrò); 197X sure expositions «fart caree— porèrt de Guadala, irt, Buenos Aires et Munich: 1973, i Iэ Triennale de srsvure en couleurs de Grenchen.
Participe aux e* positions é art годешп arjir¿ees à l'étranger: Varsovie 090) Moscou 0970). Turin. Be le.
Pans (1972X Kiel 0973).

ADRIAN DUM ГТ RACHE

Études a llmtitut «s Bea-x-Aru « гч.coi ae Griforescu » de Bucarest (1969). Depus 1970 part»c»pe a, к e*pouhom d eux et á c a-tres «ntm* fcsu?»ont co ecb.es
'Rærtidpe aux expositions «fart reumi m organisées à: Bayreuth 0971), La Havane, Bruxelles 0972), Moscou 0972X Düsseldorf (1971), Venise, шiп, Bielle (1972).

EUGEN FATRAS

Né le 21 ©ctombne 1935 à Huși. , Études a flrstitut des Beaux Arts « Nrcofee Grigorescu t> de Bucarest 0963). Depuis 1962 participe aux 1 expositions d'état et à d'autres mani-w

festatkwss collectives. Auteur de plusieurs décorations murales en divers 1 тстстаих feces enrte ’ ст: — 'г~2 pour des édifices publiques à Bucarest, Posséda Gh. Gheorghiu-Dej, du—ed oara Costì mesti.

FRED MICOS

w

Né le 4 jüàlíel 1907 à Cernăuți.

Etudes: Academie des Beaux-Arts ce Craccvie (1935) et Academie des às-x-Arls de Bucarest (1933). Professeur a l'institut des Beaux Arts « X'coiae Gràgorescu >; membre ho-ootîs causa de Г Académie ■& Tommaso Campanella* de Boma Depuis 1939, ces son début à Craœvîe et Bucarest. participe aux expositions d’état ainsi çfeà d’autres manifestations co'l-fectives.

Exoosjtions sarti eu hères :   Bucarest

u   W

0936, 1911. 1956. 1964, 1965), Brème 0958), Borne 0970), Florence 0972). A partir de 1956 prend part aux ¡nombreuses exposi taons d’art rou main organisées à l’étranger: Cincin nati 0956). Ljubljane 0965). Ham- bourg (1955), Lj ubi jane, Budapest. Ble e 0957), Bestia, Cracovie 0953\ Васте’от e. Catane 0969), Barcelone, rreonen. Entrevaux. Constance am Bodensee 0970). ЦиЫдое, Florence. ЭicI3e 0971). Frechen, Tokyo. Kyoto 0972). Prix: 1939 — Prix de h Fon- Simu»; 1944 - Prix du imunidpe de Bucarest; 1959 — Médaillé ó argent de 1 Academie «Tommaso Campanella» de Rome.

TRAIAN HRIȘCĂ

-, Λ

ρ. 3o

Ne ie 4 íe^rter 1929 à Ban Mare. Études à ftasiitut des Beaux-Arts ♦ ’x.coìae Grițorescu » de Bucarest í195Λ

K partir de 1956 participe aux expositions d’état et à d’autres manifestations collectives. Auteur de plusieurs décorations murales en marbre et en mosaïque pour des édifices publiques à Baia Mare et à Bucarest.

Artìdes à signaler

LA TRIENNALE DES ARTS DÉCORATIFS

P- 9

Cet automne a été ouverte, à Bucarest, la deuxième édition de la Triennale des arts decoratife; nous publions les opinions de quelques artistes au sujet des critères de sélection et d’exposition.

QUELQUE PIÈCES EXPRESSIONISTES DANS LES MUSÉES ROUMAINS

L’évidence des gravures et des dessins figurant au Cabinet des estam-oes du Musée d’art de R. S. de Rouma-I nie, ainsi que dans les autres musées, nous indique l’existence d’un important fond d’oeuvres des artistes appartenant à Гexpressionisme, courant préparé et développé par de nombreuses personnalités de l’art «européen. L’article du muséographe Marica Grigorescu présente quelques pièces importantes de gravure et dessin expressionistes existant dans le oatrimoine du musée et signées par: James Ensor, Edward Munch, Van Gogh, Ferdinand Hodler, Lovis Corinth, Kâthe Kollwitx, Max Pech-steìn.

Paula Modersohn-Becker. Gustav Klimt, Oskar Kokoschka. George Grosz. Kees van Dongen, Marc Chagall etc.

CIBINIUM 73

p. 25

Dans la ville et le district de Sibiu a eu lieu, du 12 au 19 août, la 6-ème édition du Festival « Cibinium », manifestation pluri-artistique, ayant cette année comme thème de prédilection « l’art plastique». La revue Arta présente l’interview pris au prof. univ. Mar ia Fanache. Γ un des organisateurs de cette prestigieuse action, et le «Journal» des festivités, rédigé par le critique d'art Horia Horţia.

y-
-****·*?
г.· V.
¿t·
·* > *·

•MW-

\··<.·í ΛÏ’í'T

https://neculaifantanaru.com/en/qualities-of-a-leader.html
https://neculaifantanaru.com/calitatile-unui-lider.html